REVUE MENSUELLE

L'EDUCATION MUSICALE

LE NUMERO : 6 F / JANV. 1975

N° 214

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **A. MUSSON**

CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE

	France et Outre-mer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an)	F. 45,—	F. 60,—
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an)	F. 60,—	F. 70,—

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale ».

La revue ne parait ni en août, ni en septembre.

LES ABONNEMENTS SONT TACITEMENT RECONDUITS.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E. M. » dans la quinzaine suivant son échéance. Faute de quoi l'abonnement est dû pour une nouvelle année.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 1 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... F 6

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... F 8

Direction et Administration :
3, rue des Ecoles - 77590 BOIS-LE-ROI - Téléphone : **069-69-91** - C.C.P. : PARIS 1809-65

30e Année — N° 214 JANVIER 1975

Sommaire

"L'Education Musicale"

et son Directeur vous présentent

leurs meilleurs vœux

pour vous et les vôtres

Baccalauréat 1975

Le Fascicule (supplément au numéro 212) contenant les analyses des trois œuvres musicales imposées pour la session 1975 est en vente depuis le 15 décembre 1974 au prix de 7,—.

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire, mandat, virement postal, 3 volets) au nom de « L'Éducation Musicale », C.C.P. 1809-65 Paris.

En aucun cas, il ne sera donné suite aux commandes non accompagnées de leur titre de paiement.

En ce qui concerne les trois œuvres au choix du candidat, nous pouvons fournir :

N° 1.	BERLIOZ : Le Carnaval romain	F 3,—
N° 2.	BEETHOVEN : La Sonate à Kreutzer	F 3,—
N° 3.	RAVEL : Jeux d'eau	F 3,—
N° 4.	HAYDN : Symphonie la Surprise	F 3,—
N° 5.	VIVALDI : Les Saisons	F 3,—
N° 6.	PROKOFIEV : Pierre et le Loup	F 3,—
N° 7.	ROUSSEL : Le Festin de l'araignée	F 3,—
N° 8.	SMETANA : La Moldawa	F 3,—
N° 9.	RAVEL : Le Tombeau de Couperin	F 3,—
N° 10.	STRAVINSKY : L'Oiseau de feu	F 3,—
N° 11.	HÆNDEL : Water Music	F 3,—
N° 12.	TCHAÏKOVSKY : Casse Noisette	F 3,—
N° 13.	SCHUMANN : Les Deux Grenadiers	F 3,—
N° 14.	WEBER : Le Freischutz (ouverture)	F 3,—
N° 15.	BORODINE : Le Prince Igor	F 3,—
N° 16.	BEETHOVEN : Concerto de violon	F 3,—
N° 17.	BERLIOZ : Symphonie fantastique	F 3,—
N° 18.	BIZET : L'Arlésienne	F 3,—
N° 19.	RIMSKY-KORSAKOV : Shéhérazade	F 3,—
N° 20.	MOUSSORGSKY : Tableaux d'une exposition	F 3,—
N° 21.	HONEGGER : Pacific 231	F 3,—
N° 22.	BEETHOVEN : Coriolan (ouverture)	F 3,—
N° 152.	BEETHOVEN : 8e Symphonie - BERLIOZ : Chasse, Orage - DEBUSSY : Mandoline, Chevaux de bois.	F 5,—
N° 202.	Bac. 1974 : Fauré : Les Roses d'Ispahan ; Clair de lune. — Honegger : Symph. pour cordes. — Beethoven : Sonate piano, violon, fa m.	F 6,—

Isaac ALBENIZ *
(1860 - 1909)

IBERIA pour piano (1906)

Premier cahier

par Jean MAILLARD
Professeur d'E.M. au Lycée François-Ier (Fontainebleau)

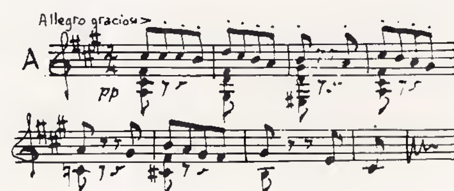
III. Fête-Dieu à Séville

Le manuscrit de cette page ultime du premier cahier d'**Ibéria** est daté de Paris, 30 décembre 1905. Sa difficulté technique est plus écrasante que celle de la pièce précédente, car elle requiert un souffle, un lyrisme mêlés à une grâce réelle, qui ne se trouvent pas sous tous les doigts de virtuoses. On la désigne souvent sous le nom espagnol de la Fête-Dieu : **El Corpus en Sevilla.**

Cette page amplifie considérablement l'écriture pianistique et son ambition semble vouloir transcender les possibilités de l'instrument. Sur un total de 368 mesures — ce qui fait de la **Fête-Dieu à Séville** la plus longue pièce du premier cahier d'**Ibéria** — près du tiers (soit toute la partie centrale de 84 à 190), est écrit sur trois portées. Ce, non seulement dans un souci de clarté, mais afin de rendre plus sensible à l'interprète toutes les nuances souhaitées par le compositeur : il ne s'agit plus ici pour l'exécutant de montrer ce qu'il est susceptible de tirer du piano, mais ce que le piano est également capable de tirer de lui. Ainsi, les indications d'expression et de phrasé vont se multipliant depuis **El puerto.** Ces indications semblent en venir à l'incohérence dans ce finale, puisqu'on y trouve des quintuples forte suivis d'un crescendo, ou des decrescendos qui aboutissent sur les mêmes nuances de départ en triple ou quadruple pianos. A Blanche Selva qui le lui faisait remarquer, Albéniz rétorquait : **« Non ! Il faut laisser tout cela : toi, tu comprends, mais les autres, ils feront quelque chose de différent si je ne précise pas ! »** Lorsque la grande pianiste, qui fut la créatrice de l'œuvre, disait que les surcharges rendaient la musique pratiquement injouable : **« Non ! Il n'y a rien de trop !** Ti **les joueras !** Ti **comprendras plus tard ! »** Toutes ces indications, écrit G. Laplane, se trouvent largement justifiées par l'ampleur cyclopéenne du morceau.

On peut, à l'extrême rigueur, trouver trace avec Harry Halbreich, d'une spacieuse forme-sonate dans cette pièce, mais je préfère la considérer comme un lied.

Tambours annonciateurs du détachement militaire qui précède le cortège. Afin d'en rendre plus sensible la solennelle cadence, Albéniz se croisait tranquillement les mains entre chacune des fusées qui figurent les roulements. Largement espacés de silences, ces roulements créent une attente impatiente. Puis, staccato, se détache un thème **A**, en fa dièse mineur, que nous nommerons motif de **paso** :



« admirable d'élan et de verve dans toute sa nuance piano et son expression indifférente ». Ce motif est prolongé par **A'**, dont le rôle va être double, puisqu'un premier motif lyrique en découlera directement dès la mesure 32. Modulation par enharmonie (mes. 47) et développement du **paso** en nuance crescendo jusqu'à un fortissimo qui s'étend sur seize mesures et déchaîne un carillon « joyeux et bruyant », « terrifiantes volées de cloches », dit Michel Marnat (2).

Ce carillon débouche, à la mesure 84, sur un quadruple forte. Nous avons noté qu'ici, l'écriture s'échafaudait sur trois portées : les deux portées supérieures continuent à toute volée le motif du carillon dans l'aigu, cependant que de puissantes octaves clament à la main gauche un extraordinaire thème de **saeta**, ces chants lancés comme des flèches à l'instant des grands **pasos** de la procession : **Cristo del Gran Poder, Cristo de la Salud, Virgen de la Esperanza, Reina de la Macarena :**

* La première partie de cette analyse figure dans notre n° 213, décembre 1974.

Estrella de la manana
Luz que alumbra la existencia (B)



Eu égard à l'ampleur solennelle du chant, le compositeur demande non seulement de bien marquer la basse, mais il a en oútre recours à un subterfuge qui consiste à écrire à quatre temps cette mélodie afin de lui conférer un souffle d'épopée par rapport aux accents plus resserrés du carillon, maintenu à 2/4. Cette **saeta** est dite à deux reprises (84-98 et 99-114). Le carillon se poursuit seul sur seize mesures en decrescendo, pour parvenir à la nuance triple piano. La **saeta** est cette fois à la main droite cependant que — « doux mais sonore et très vague, en retenant les entrées des mesures » — le carillon passe à la main gauche, sur de longues et très lentes descentes qui sont des sortes de pédales diatoniques du fa dièse 1 à l'ut dièse 1. Afin de donner un souffle plus large à son chant, Albéniz imagine ici un signe nouveau, qui n'est pas un « point » d'arrêt, mais une « virgule d'arrêt » ou, selon sa propre expression, « un point d'orgue virgule », qu'il place sur certaines barres de mesure afin que l'exécutant les interprète comme de véritables respirations.

Poco affretando, en ralentissant à nouveau, le tempo devient plus calme. Au chant grandiose, parent de certaines **Harmonies poétiques** de Liszt au souffle puissant, ou de **La Grande Porte de Kiev** des **Tableaux d'une Exposition** de Moussorgski, succède une phrase sempre dolce e cantando. Elle est parfaitement révélatrice de l'amour d'Albéniz pour Chopin. On y trouvera toujours cette pulsation de deux en deux mesures déjà mentionnée : **C1** en la majeur (151-4), en sol majeur (155-8), **C2** plus lent et plus vague, dans l'incertitude tonale 159-62), puis **C1** sur une cadence sévillante par enchaînement de demi-tons à la basse, tel un changement de position sur la guitare.



Cette douce rêverie du poète se poursuit en diverses tonalités et en quintuples pianissimos, reprend vigueur jusqu'à 190 où reparaît la phrase **A1,** sotto voce et sec, dans le ton initial, mais différemment harmonisé. Ce **paso** entre de toutes parts comme en strette, semblant figurer les groupes qui se pressent de ci, de là, s'enflant en un fantastique cortège fortissimo, après le carillon des mesures 209-210. A nouveau déferle le carillon très bruyant (215-222) puis, en pleine gloire, le thème de **saeta** quatre fois forte en si majeur, même « plus fort si possible » (!) et tumultueux. Cette fois, la **saeta** n'est donnée qu'une fois en octaves à la main gauche.

Marqué et joyeux, léger et aisé, le **paso A** bouscule une polyrythmie et une polyphonie complexe de 254 à 286, allant du forte à un double fortissimo pesant et large. Tel un artisan remettant sans cesse son ouvrage sur le métier, Albéniz retravaille ce motif, mais c'est maintenant en une sorte de strette sur un rythme nouveau :



Ce nouveau **A1** s'exaspère, mêlé à des réminiscences des volées de cloches qui s'envolent dans le suraigu du clavier (329-339).

Les vingt-huit dernières mesures sont une vision transcendante, idéalisée de la Fête-Dieu avec sa **saeta** symbolique qui plane, aérienne et savoureuse comme une légère mixture d'orgue jouée à la double octave (340-350) avec ses ornements andalous « dolce ma sonoroso », ses traits estompés, comme en écho, voire plaintifs, sur un espace harmonique immense dû aux basses en pédales très graves. Le rêve gagne progessivement sur la réalité : un **« melisma »** en double octave (encore comme une mutation d'orgue) passe en filigrane, cependant que de grands accords s'enfoncent dans le registre grave du clavier. Un très lointain carillon résonne à la mesure 350, auquel succède un fluide motif de quartes et quintes superposées, cinq fois piano avec de multiples indications d'expression : **en glissant sur les notes, retenez, deux fois pianissimo mais sonore, bien chanté, effleurer la note en la laissant vibrer.**

C'est dans cette vapeur légère que s'évanouit le rêve du musicien, sur une tonique dans l'extrême grave du clavier, à peine ponctuée, comme une timbale effleurée par une baguette à tête d'éponge.

On a donc pu constater une progression harmonieuse dans le déroulement de la pièce : **A** en fa dièse mineur (1-72) ; carillon ; **B** en fa dièse majeur (84-150) ; rêverie issue de **B** (151-190) ; **A** (191-214) ; carillon (215-222) ; **B** en si majeur (223-254) ; développement de **A** (255-286) ; **A** en strette (287-328) ; carillon (329-339) et coda (340-368).

Mais nous rejèterons les algèbres d'une froide analyse et nous refuserons la condescendante considération qui voudrait faire de ces chefs-d'œuvre des « morceaux de genre ». Nous reprendrons, avec les vrais amis de la musique, l'écoute toujours désirée de ces « prodigieuses **Ibéria** » dans lesquelles Francis Poulenc voyait « des splendeurs d'épopée », avec leur cachet de « noblesse plébeienne ».

La messe polyphonique jusqu'au concile de trente

par Michel GUIOMAR

En reprenant le titre général d'une série d'essais autrefois envisagée et temporairement interrompue pour d'autres propos diversement sollicités, nous rappelons que notre projet est bien de poursuivre l'évolution de cette forme musicale ; c'est dire aussi que si nous sommes invités aujourd'hui à reprendre l'évolution de la Messe à peu près à l'époque ancienne où nous l'avions laissée, jusqu'au concile de Trente (1545-1563), nous n'envisageons pas d'en traiter exactement selon l'exigence de circonstance : l'inscription de ce sujet au programme de l'Agrégation. Nous ne saurions prétendre, en effet, imposer aux uns et aux autres quelque exposé idéal de référence. Nous ne voulons pas non plus détourner cette année le lecteur, candidat au concours, en empruntant ici le point de vue esthétique que nous avions adopté, étranger à ce programme d'agrégation. Notre intention n'est donc pas d'étudier en son ensemble un sujet aussi vaste. Les limites mêmes qu'imposerait à cette tentative le seul nombre de quelque six articles mensuels de *L'Education musicale* d'ici le concours ne permettant que le parcours sommaire d'un panorama, d'une longueur et d'une densité guère plus importantes que le programme éventuel d'un deuxième cycle sur un tel sujet. Il serait aussi inutile de redire en juxtapositions de citations toutes études déjà faites, qu'elles soient de découvertes particulières ou de synthèse, mais, une fois admises les connaissances générales des étudiants et leurs possibilités de recourir aux sources et travaux, il paraîtrait séduisant d'envisager l'étude d'un aspect particulier à une période, une école, un style, en différents points de vue (historique, technique, esthétique) appréhendant les influences reçues, musicales ou de culture artistique générale, le climat religieux, social, etc. Nous ne le ferons, sur quelques domaines limités, qu'après avoir livré toutes les sources d'une étude générale. C'est pourquoi il nous a paru plus favorable à l'attente des étudiants isolés de proposer une bibliographie et un inventaire les plus complets possible des sources et moyens d'étude.

Chacun prendra conscience en effet que, s'élevant nettement au-dessus des examens jusque-là préparés, ce concours requiert, au-delà même des connaissances approfondies, un travail personnel, qui doit trouver écho dans la dissertation ou l'exposé oral. Notre bibliographie générale tente de répondre à ce double souci de rassembler toutes les références générales à la forme de la Messe polyphonique et à l'époque, et les références particulières à l'œuvre d'une période, d'un compositeur, aux aspects divers de cette forme, et d'être la base de projets propres à chaque candidat.

On constate ici la grande abondance de travaux étrangers, allemands surtout. Notre inventaire, pourtant composé sur répertoires et index en grande partie français, traduit ainsi l'intérêt premier de certaines écoles musicologiques pour cette forme ; ne retenir que les sources françaises, aussi intéressantes soient-elles, serait un risque. Sans doute, la rareté des bibliothèques les possédant ou les difficultés éventuelles d'une langue étrangère rendent la plupart de ces travaux peu accessibles, mais nous ne pouvions provoquer nous-même des lacunes en estimant les probabilités respectives d'utilisation, pour écarter systématiquement la plupart des sources étrangères ou peu répandues. Nous ignorons qui pourra n'utiliser que les documents allemands, qui, les sources anglo-américaines, italiennes, etc., et dans quelle mesure chaque candidat peut trouver, à Paris (avec la plus grande probabilité) ou ailleurs, telle ou telle des sources indiquées. Nous avons donc à peu près tout retenu des sources immédiates. Encore sommes-nous si persuadés de nombreuses lacunes que nous indiquons dès le début les moyens bibliographiques de découvrir tous autres documents et que nous espérons apporter chaque mois de nouvelles références utiles.

⁂

Deux grandes voies d'étude et de recherche : les travaux sur les œuvres et les compositeurs, les œuvres elles-mêmes et, pour celles-ci, d'une part les partitions, recueils publiés de Messes mises à jour, c'est-à-dire en terme de bibliothèques les *Monuments*, mais aussi, aujourd'hui, les disques et enregistrements, d'un intérêt indéniable. C'est d'ailleurs par cet aspect que nous commençons.

* Cf. *L'Education musicale*, n°s 136, 142, 143, 148, 149, 156, 157.

DISCOGRAPHIE

Notre liste, relativement brève, ne donne que les disques, à notre connaissance, actuellement disponibles partout en France ; cela signifie que, selon les catalogues des éditeurs, ne sont retenues ici que les gravures offertes sur le marché et distribuées, ou distribuables, à tout disquaire, mais ne signifie nullement que certains enregistrements moins récents ne puissent se trouver encore en reliquats dans les maisons d'éditions ou chez quelques disquaires. Nous espérons aussi ajouter au prochain numéro une autre liste, de nouveaux catalogues 1975 devant paraître alors que ces lignes seront sous presse. Enfin, les discothèques de prêt possèdent certainement de nombreux disques désormais retirés de la vente. Nous n'avons retenu que les enregistrements de Messe polyphonique, mais il est à peine utile de rappeler que les différentes parties de ces messes constituant presque des motets, reflétant le style des motets, empruntant à ceux-ci, l'étude des œuvres religieuses générales d'une époque et d'un compositeur (et même des chansons) ne peut être écartée ; ces disques en donnent l'occasion, qui se complètent souvent par des motets ou chansons des mêmes compositeurs ou de leur époque ; nous en avons mentionné parfois quand le fait nous semblait à signaler. Précédant chaque référence, nous donnons abrégé le nom de la maison éditrice (*ARC*hiv Produktion - *BASF* (sans autre indication) - *CHA*rlin - *DEE*sse - *ERA*to - *H*armonia *M*undi (universalis) - *PHI*lips - *QUA*liton (hongrois) - *TEL*efunken - *VAL*ois - La *V*oix de *S*on *M*aître).

La mention JMS (Jalons de la musique sacrée) signale ici une initiative intéressante d'un groupe de disquaires : il s'agit d'un choix de disques (d'une grande importance pour notre sujet) de diverses marques, vendus sous ce nouveau sigle, en certains magasins, et bénéficiant ainsi de possibilités intéressantes de diffusion.

ECOLE NOTRE-DAME ET ARS ANTIQUA : Organums, Conduits, Motets. — Capella Antiqua de Munich. — *TEL.* Coffret 2 disques, SAWT 9.530/31-B.

PEROTIN LE GRAND (1180 ?-1238 ?) : *Graduels* (Organums) : 1. *Alleluia.* 2. *Sederunt principes.* 3. *Viderunt omnes.* 4. *Virgo.* 5. *E. semina rosa,* dont : 1-2-3 : Deller Consort (avec anonymes), *HM,* HMU 30.823 ; 2-3 : Deller Consort et Collegium Aureum (avec Messe de Machaut), *HM,* HMU 450.

MESSE DE TOURNAI (et Motets de Philippe de Vitry...) : Capella Antiqua de Munich. — *TEL,* SAWT 9.517-A.

MESSE DE BARCELONE (...) : Ensemble Atrium Musicæ de Madrid. — *HM,* HMU 10.033.

GUILLAUME DE MACHAUT (1300 ?-1377) : *Messe Notre-Dame :* Deller Consort et Collegium Aureum, ensemble Ricercare (avec Ballades et Virelais), *HM,* HMU 917. — Deller Consort, Collegium Aureum (avec graduels - Organums - de Perotin), *HM* HMU 450. — Deller Consort, instruments médiévaux, *HM* (25 cm), HMU Opus 6. — Charles Ravier et ensemble polyphonique *ORTF,* ORTF 995.010. — Capella Antiqua de Munich, *TEL,* SAWT 9.556. — Schola Cantorum Brasiliensis, *ARC,* ARC 2533.054.

MUSIQUE AU TEMPS DES PAPES EN AVIGNON : Brochure avec disque 17 cm, dont 1 *Gloria,* 1 *Credo.* — Ensemble R. Blanchard, Collection Musique de tous les Temps, n° 41, réf. MTT 41.

JOHANNES CICONIA (= JEHAN CIGOGNE, de Liège, vers 1340-1411) : Anthologie vocale (... dont *Gloria, Credo*). — Studio der Frühen Musik, *VSM,* C 063-30.102.

MARTIN FLEURIE (XIVe) : *Agnus Dei,* dans : Chœurs, cordes et cuivres. — Ensemble vocal et instrumental Philippe Caillard, *ERA,* ERA 70.687.

GUILLAUME DUFAY (vers 1400-1474) : Messe *Caput,* Chœur féminin du Conservatoire de Györ, *QUA,* SLPX 11.441. — Messe *Se la face ay pale.* Chœurs d'enfants de Tolz, Collegium Aureum, *HM,* HMU 30.683. — *Missa sine nomine* (avec divers du XIIIe au XVe), Clemencic consort de Vienne, *HM,* HMU 939.

JEAN DE OCKEGHEM (vers 1420-1495) : Requiem. — Madrigalistes de Prague, *VAL,* MB 764 (ou JMS 739).

JOSQUIN DES PRÉS (1440 ?-1521) : Messe *Gaudeamus.* — Ensemble Chantres de Plain-Chant, Groupe instruments anciens de Paris, Roger Cotte, *CHA,* CL 40. — Messe *Pange Lingua,* Madrigalistes de Prague (avec motets), *VAL,* MB 794 (ou *JMS* 758). — *Messe de la Vierge,* The Dessoff Choirs, Jalons de la Musique Sacrée, *JMS* 707.

JACOB OBRECHT (1450 ou 51-1505) : *Missa super Maria Zart.* — Les Madrigalistes de Prague, Jalons de la Musique Sacrée, *JMS* 754.

HEINRICH ISAAC (vers 1450-1517) : *Messe O Praeclara.* — Capella Antiqua de Munich, *TEL,* SAWT 9.544.

PIERRE DE LA RUE (vers 1460-1518) : Requiem. Capella Antiqua de Munich, *VSM,* SAWT 9.471.

CRISTOBAL DE MORALÈS (1500 ?-1553) : Messe *Mille Regretz.* — Madrigalistes de Prague, *VAL,* MB 834 (ou JMS 765).

PIERRE DE MANCHICOURT (vers 1510-1564) : Messe, *Surge et illuminare,* pour l'Epiphanie (avec messe de Lassus). — Chanteurs de Saint-Eustache, R.P. Martin, *PHI,* PHI 6.504.076.

CLAUDE GOUDIMEL (vers 1520 ?-1572) : Messe « Le Bien que j'ay ». — Ensemble vocal de Lausanne, Maîtrise de Saint-Pierre-aux-Liens, M. Corboz (avec Psaumes), *ERA,* STU 70.678.

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA (1526-1594). Bien que peu de messes soient actuellement disponibles en édition récente, les catalogues conservent les titres suivants, courants, pour références discographiques : 1. Ad Fugam. — 2. Æterna Christi munera. — 3. Ascendo ad patrem. — 4. Assumpta est Maria. — 4 *bis.* Dum Complerentur. — 5. Ecce ego Johannes. — 6. Hodie Christus natus est. — 7. In festis apostolorum. — 8. L'Homme armé (dite du pape Marcel). — 9. Missa brevis. — 9 *bis.* Missa Cantantibus Organis, Cæcilia à 12 voix (dans : Palestrina et son école, avec Dragoni, Giovanelli, Nancini, Santini, Stabile, Suriano). — 10. Sine nomine. — 11. Tu es Petrus.

N° 2 : Ensemble Ph. Caillard, L'Age d'Or de la Polyphonie, n° 1, *ERA,* coffret 4 disques 9.070/73 (avec divers...).

— *Id.,* Chœur philharmonique tchèque, *JMS* 717.

N° 8 : Maîtrise de la cathédrale de Ratisbonne (...), *ARC,* ARC 198.182.

N° 9 : Chœur de chambre Madrigal (Magdeburg), *DEE,* DEE DDLX 59.

N° 10 : Chœur féminin du conservatoire de Györ, *QUA,* SLPX 11.328.

Messe Veni Sponsa Christi : Chœurs de Saint-John's College de Cambridge, *JMS* 770.

Roland de Lassus (1532-1594) : *Messe du VIII° ton*, à 4 voix. — Chanteurs de Saint-Eustache, R.P. Martin (avec Messe de Manchicourt), *PHI*, PHI 6.504.076. — Missa sexta, octo vocibus, ad imitationem « Vinums bonum », dans Cours et Résidences de Bavière n° 3, 2 disques *BASF* 21.192 (album). — Missa super « *Dixit Joseph* », Madrigalistes de Prague (avec Prophéties des Sibylles), *VAL*, MB 881. — *Requiem* à 5 voix. Ensemble Pro Cantione Antiqua de Londres, *HM*, HMU 456. — Messe (sans autre précision, avec prophéties des Sibylles), Capella vocale de Hamburg, *JMS* 729.

BIBLIOGRAPHIE

Nous n'avons retenu que les livres et articles d'intérêt musicologique et spécifiques de la période et de la forme de la Messe, en partant du principe que les candidats ont déjà connaissance de l'époque et des ouvrages susceptibles de les guider dans les généralités.

Encyclopédies, dictionnaires... Nous rappelons en particulier les encyclopédies, dictionnaires, traités d'Histoire de la Musique indispensables à toute étude musicologique, certaines *monographies* de compositeurs franco-flamands ou italiens courantes, articles de ces dictionnaires (Larousse, Fasquelle...) donnant un bref inventaire des principales messes de chaque compositeur, de leur place dans l'œuvre entier et l'évolution du musicien. En dehors même des chapitres ou articles dont nous mentionnerons l'intérêt, les ouvrages généraux que nous citons ci-dessous constituent un ensemble de fondements de recherche bibliographique, biographique, ou particulière à une époque, une école, un musicien...

On commencera naturellement par consulter le *Précis de Musicologie*, ouvrage collectif publié sous la direction de J. Chailley, Paris, P.U.F., 1958. En cet ouvrage, base de toute recherche musicologique en France, on trouve pour chaque période et chaque compositeur un inventaire des sources. On lira tout de suite le chapitre Ier, « Principes de bibliographie », p. 1-30, par Simone Wallon. Nous proposons de plus un certain nombre de répertoires, inventaires, etc.

Adler (G.). — Handbuch der Musikgeschichte, 1924-1930, 2e édition, Berlin, M. Hesse, 1930, 2 vol.

Ambros (A.W.). — Geschichte der Musik, Breslau, 1862-1882.

Borren (C. Van den). — Geschiededenis van de musiek in de Nederlander, Anvers, Nederlandsche Boekhandel, 1948-1951, 2 vol.

Bucken (Ernst). — Handbuch der Musikwissenschaft, Potsdam, Athenaion, 1928-1936, rééd. anastatique, New York, Musurgia, 1949-1950.
Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire (publié sous la direction de A. Lavignac), Paris, 11 vol., 1913-1939 (terminée par La Laurencie).
Histoire de la Musique, dirigée par Roland Manuel, Paris, Encyclopédie de la Pléiade, NRF, tome I.

Ludwig (F.). — Repertorium Organorum..., Halle, 1910.

Die Musik in Geschichte und Gegenwart (M.G.G.), publ. par F. Blume, Cassel, Bärenreiter-Verlag, depuis 1949.

Norton History of Music, New York, Norton... (sous la direction de P.H. Lang). Vol. II et III, G. Reese, Music in the Middle Age, 1942, Music in the Renaissance, 1954.

The Oxford History of Music.

Ouvrages d'Histoire de la Musique concernant la période envisagée

Besseler (Heinrich). — Bourdon und Faux Bourdon, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1950.

Bukofzer (M.). — Studies in Medieval and Renaissance Music, New York, 1950.

Chailley (J.). — Histoire musicale du Moyen-Age, Paris, P.U.F., 1950.

Coussemaker (E. de). — Histoire de l'harmonie au Moyen-Age, Paris, 1852.

Gérold (T). — Histoire de la Musique des origines à la fin du XIVe siècle, Paris, Laurens, 1936.

Pirro (A.). — Histoire de la Musique de la fin du XIVe siècle à la fin du XVIe siècle, Paris, Laurens, 1940.

Reese (G.). — Music in the Renaissance, New York, 1954.

Steinecke (W.). — Die Parodie in des Musik, Wolfenbüttel, Bln, G.K.V., 1934.

Ouvrages concernant la Messe

Esenring (G.). — Zur Geschichte des mehrstimmigen Proprium missae bis 1560, Dusseldorf, Shwann (s.d.).

Fellerer (K.G.). — Die Messe, Dortmund, Crüwell, 1951.

Jungmann (J.A.). — Missarum sollemnia 2 Bde, Wien, 1948.

Leichtentritt (H.). — Geschichte der Motetten, Leipzig, 1908.

Lipphardt (W.). — Die Geschichte des mehrstimmigen Proprium missae, Heidelberg, 1950.

Lutolf (Max). — Die mehrstimmigen Ordinarium missae, Sätze vom ausgehenden 11 bis zur Wende des 13 zum 14 Jahrhundert..., Zurich, Bern, 1970, 2 vol., 338-XXXII p., 236 p.

Piovesan (Alessandro). — La Messe nella Musica dalle origini al nostro tempo compilato..., Edizioni Radio italiana (Torino, s.d.), In 8°, 181 p.

Schmidt-Gorg (Joseph). — Geschichte der Messe..., Koln, Arno Volk 1 1967 1 In-fol, 118 p.

Wagner (Peter). — Geschichte der Messe, I, Teil : bis 1600, Leipzig, 1913, VIII-548 p. musique.

Ouvrages traitant de particularités et de sujets plus spécialisés

Appel (Ernst). — Beiträge zu einer Geschichte der Satztechnik von der frühen Motette bis Bach. L Teïl I-II mit Grundlinien der Entwicklung bis zur Neuzeit, Munchen, Eidos Verlag L, puis W. Wink 1964-1965, 2 vol. in-8°.

COHEN (Judith). — The six anonymous *l'Homme armé,* Masses in Naples, Biblioteca nazionale, Ms V I E 40, Musicological studies and documents 21 (Amer. Inst. of Musicolo. 1968).

FEININGER (L.K.J.). — Die Frügeschichte des Kanons bis Josquin des Prez, Emsdetter, 1937.

GULLNER (Theodor). — Die mehrstimmigen liturgischer Lesungen I... (II), Tutzing, H. Schneider, 1969, 2 vol., XXX-359 + 200 p. (Messe lecture polyphonique XIIIe-XVe s.).

HOUGHTON (Edward). — Rhytmic structure in the Masses and motets of Johannes Ockeghem (Ph.D.diss. Music. U. of California, Berkeley, 1971), 334 p.

IGOE (James Thomas). — Performance practices in the polyphonic Mass of the Early fifteenth century (Ph.D.diss. Musicol. U. of North Carolina, 1971), 169 p.

MACHABEY (Armand). — Messe de Tournay, Paris, Richard Masse. 1958, In-4° 15 p. (Messe XIVe).

MOSER (Hans-Joachim). — Musik in Zeit und Raum, Ausgewählte Abhandlungen, Berlin, Merseburger L 1960, In-8°, 358 p.

ROEDIGER (K.E.). — Die gesitliches Musik ss des U B Jena, 2 Bde, Jena, 1935.

SCHERING (A.). — Studien zur Mg. der Frürenaissance, Leipzig, 194.

SCHULZE (Willi). — Die mehrstimmige Messe im Frühprotestantischen Gottesdienst..., Wolfenbüttel, Berlin, 1940, in-8°, 91 p.

SPARKS (Edgar H.). — Cantus firmus in mass and motet, 1420-1520..., Berkeley, University of California press, 1963, in-4°, XI-504 p., musique.

STEIN (Edwin Eugene). — The Polyphonic mass in France and the Netherlands c. 1525 to c. 1560, volume I L-II presented by Edwin Eugene Stein..., Dissertation..., Rohester,

Eastman school of music, 1941. 2 vol. Microcartes, Rochester, University of Rochester press 1954, 21 fiches (en microfilm au Département de la Musique de la Bibliothèque Nationale).

Articles

ALESSI (Giovanni d'). — Manoscritti Musicale del Sec. XVIe del Duomo di Treviso, dans *Acta Musicologica,* 1931, (III), p. 148-1555.

ANGLES (Higinio). — Un manuscrit inconnu avec polyphonie du XVe siècle conservé à la cathédrale de Ségovie (Espagne), dans *Acta Musicologica,* 1936 (VIII), p. 6-17 (Messe XVe).

ANGLES (Higinio). — Una Nueva version del credo de Tournai, dans *Revue Belge de Musicologie,* 1954 (VIII), p. 97-99. Bruxelles, in-4°, musique (Messe XIVe).

ANTONOWYTSCH (M.). — Die Motette Benedicta es von Josquin des Prez und die Messen super Benedicta von Willaert, Palestrina, de La Hèle et de Monte, Proefschrift-Utrecht, 1951, 128 p.

ANTONOWYTSCH (M.). — Renaissance-Tendenzen in den « Fortunao desperata » Messen von Josquin und Obrecht, dans *Musikforschung,* IX, 1956.

BECK (H.). — Problème der venezianischer Messekomposition in 16 Jahrhunderts, dans Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress, Wien, Mozartjahr 1956, 3 bis 9 Juin..., Herausgegeben von Erich Schenk, Graz, 1958, p. 35-40 (Messe Venise XVIe).

BESSELER (H.). — The manuscript Bologna, Biblioteca universitaria 2 2 16, dans *Musica Disciplina,* 1952 (IV), n° 1-3, p. 39-65, Rome, in-4° (Messe XVe).

BESSELER (Heinrich). — Die Musik der Mittelalter und der Renaissance, dans *Handbuch der Musikwissenschaft* (E. Bücken).

BLUME (F.). — Die evangel. Kirchen Musik, dans *Handbuch der Musikwissenschaft* (E. Bücken).

BRIDGAM (Nanie). — La Messe et le motet chez les Franco-flamands après la mort de Josquin, dans *Histoire de la Musique...,* sous la direction de Roland-Manuel.

BRIDGAM (Nanie). — The Netherland School from 1450 to 1521, dans *The Oxford History of Music.*

BUKOFZER (M.). — The Music of the Old Ms., dans *Musical Quaterly,* 35, 1949.

CHAILLEY (J.). — Autour de la messe de Besançon, dans *Acta Musicologica,* 28, 1956.

CHAILLEY (J.) — La messe de Besançon, dans *Annales Muicologiques,* II, 1954.

CLERX-LEJEUNE (S.). — Les Débuts de la messe unitaire et de la « Missa parodia » au XIVe s., dans *L'Ars nova italiana del Trecento,* Certaldo, 1963, in-8°, p. 97-104 (Messe XVe).

CUYLER (Louise E.). — Georg Rhaw's Opus decem Missarum, 1541 : some aspects of the Franco-Flemish mass in Germany, dans *Renaissance-Musik,* 1400-1500... (Mélanges abbé René-Bernard Lenaerts), Leuven, 1969, p. 71-82.

DANISKAS (J.). — Analytische Studien ueber die Kompositiontechnik der Burgundische Schule, dans *Société Internationale de Musicologie,* V^e congrès, Utrecht, 3-7 juillet 1953,

Compte rendu..., Amsterdam, 1953, p. 132-138.

DANISKAS (J.). — Een bigdrage tot de ges chiedenis der parodietechnik, dans *Tijdschrift der Vereeniginig voor Nederlandsche Musikgeschiednis,* XVII, 1948.

DAVIDSON (Nigel St-John). — The Western wind Masses, dans *Musical Quaterly,* VII-3 juillet 1971, p. 429-43.

DEZES (K.). — Der mensuralcodex des Benediktiner klosters Sancto Emmerani zu Regensburg, dans *Zeitschrift für Musikwissenchaft,* 1927-28 (X), p. 65-105, Leipzig. in-V°.

DOMLING (Wolfgang). — Isorhythmic und Variation. Uber kompositions : techniken in der Mess Guillaume de Machaut, dans *Archiv für Musikwissenschaft,* XXVIII-I, 1971, p. 24-32.

DREIMULLER (K.). — Neue Neumenfunde, dans *Société Internationale de Musicologie,* Premier congrès, Liège, 1er au 6 septembre 1930, p. 100-101 (Messe au XIIIe siècle).

FEDERHOFER (H.). — Musikdruck von Ottaviano Pretrucci in der Bibliothek des Franziskanerklosters Güssing (Burgenland), dans *Die Musikforschung,* 1963, LXVI, p. 157-158. Kassel, in-8°.

FELDMANN (F.). — Unters. zum Wart-Ton-Verhältnis in der Gloria Credo Sätzen von Dufay bis Josquin, dans *Musica Disciplina,* VIII, 1954.

FELLERER (K.G.). — Constitutio docta SS Patrum di Giovanni, dans *Kongress Berichte,* Cestaldo, 1959.

FELLERER (K.G.). — Kirchenmusik Vorschriften im Mittelalter, dans *Kirchenmusik alisches Jahrbuch,* 40, 1956.

FICKER (Rudolf). — Die frühen Messen Kompositionen der Trienter Codices, dans *Studien für Musikwissenschaft,* Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Osterreich,, 1924 LXI, p. 3-58, in-8°.

FICKER (Rudolf). — Die Kolorierungtechnik der Trienter Messen, dans *Studien für Musikwissenschaft,* Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Osterreich, 1920 LVII, p. 5-47, in-8°.

FISCHER (Kurt von). — Neue Quellen mehrstimmiger Musik des 15 Jahrhunderts aus schweizerischen Klostern, dans [Mélanges pour l'abbé René-Bernard Lenaerts], *Renaissance-Musik,* 1400-1600, Leuven, 1969, p. 293-302 (Messe, Suisse, XVe, Répertoire de sources).

FISCHER (Kurt von). — Neue Quellen zum einstimmigen Ordinariumszyklus des 14 und 15 Jahrhunderts aus Italien, dans *Liber amicorum Charles Van den Borren...,* Anvers, 1964, p. 60-68.

FISCHER (Kurt von). — Repertorium der Quellen tschechischer Mehrstimmigkeit des 14 bis 16 Jahrhunderts, dans *Essays in musicology...* [Mélanges pour Dragan Plamenac], Pittsburgh. Pa. 1969, p. 49-60 (Messe, Tchécoslovaquie, XIVe au XVIIIe s., Répertoire de sources).

FISCHER (Kurt von). — Die Rolle der Mehrstimmigkeit am Dome von Siena zu beginn des 13 Jahrhunderts, dans *Archiv für Musikwssenschaft,* 1961 1 18, p. 167-181 (Messe XIIIe- Organum).

FUNCK (Amelia). — Choral music development of the Mass in the Middle Ages, dans *Journal of Church Musik,* XII-3 (Mars 1971), p. 2-6.

FUNCK (Heinz). — Die mehrstimmigen Kompositionen in Cod. Zwickau 119, dans *Zeitschrift für Musikwissenschaft,* 1930-31 LXIII, p. 558-563. Leipzig, in-4°.

GHISI (F.) — L'Ordinarium missae nel XV seculo e i primordi della parodia, dans *Atti del congress di musica sacra...,* Roma, 25-30 maggio 1950, pubblicati a cura di Mons. Igino Angles, Tournai, 1952, p. 308-310 (Messe Italie XVe).

HANNAS (fi.) — Concerning deletions in the polyphonic mass Credo, dans *Journal of the American Musicological Society,* 1952 (V), p. 155-186, Richmond, in-8°.

HOFFMANN-ERBRECHT (L.). — Die Chorbücher der Stadkirche zu Pirna, dans *Acta Musicologica,* 1955 (XXVII), p. 121-137, in-4°.

HOFFMANN-ERBRECHT (L.). — Ein Frankfurter Messenkodex, dans *Archiv für Musikwissenschaft,* 1959 (XVI), p. 328-334 (Messe Pays-Bas XVIe).

HOFFMANN-ERBRECHT (L.). — Die Rostocker Practorius-Handschrift (1566), dans *Gesellschaft für Musikforschung,* Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Hamburg, 1956..., Kassel, 1957, p. 112-113.

HOPPIN (Richard H.). — Refections on the origin of the cyclic mass, dans *Liber Amicorum Charles Van der Borren,* Anvers, 1964, p. 85-92 (Messe XIVe).

JACKSON (Roland). — Musical interrelations between fourteeth century mass movements. A preliminary stduy, dans *Acta Musicologica,* 1957 (XXIX), p. 54-64, i n-4°, musique (Messe XIVe).

JEPPESEN (Knud). — Uber italianische Kirchenmusik in der ersten Halfte des 16 Jahrhenderts, dans *Zoltano Kodaly Octogenario Sacrum,* Budapest, 1962 (Messe Italie XVIe).

KELLMAN (H.). — The origins of the Chigi Codex, dans *Journal of American Musicological Society,* 1958 (XI), p. 6-19, Richmond, in-8°.

KENNEY (Sylvia W.). — Origins and chronology of the Brussels manuscript 557 in the Bibliothèque royale de Belgique, dans *Revue Belge de Musicologie,* 1952 (VI), p. 75-100, Bruxelles, in-4°.

KRINGS (A.). — Die Bearbeitung der gregorian Melodien in der Mess komposition von Ockeghem bis Josquin des Prez, dans *Kirchenmusikalisches Jahrbuch,* 36, 1952 (Thèse, Köln 1952).

LENAERTS (R.). — Les manuscripts polyphoniques de la Bibliothèque capitulaire de Tolède, dans *Société Internationale de Musicologie,* V^e^ congrès, Utrecht, 3-7 juillet 1953. Compte rendu..., Amsterdam, 1953, p. 276-281.

LENAERTS (R.). — Niederländische polyphone Musik in der Bibliothek von Montserrat, dans *Fetschrift Joseph Schmidt Görg zum 60 Geburstage...,* Bonn, 957, p. 196-201 (Messe Pays-Bas XVIe).

LENAERTS (R.). — Polyphonische missen op Nederlandse liederer dans *Organicae voces* [Mélanges pour le père Joseph Smitz van Woesberghe], 963, p. 101-105.

LENAERTS (Chanoine René-Bernard). — Problème der Messe in ihrer historischen Sicht 1 avec trad. angl., fr. et ital. 1, dans *Internationaler (IV) Kongress für Kirchenmusik in Köln,* 22-30 juin 1961 (Këln, s.d. : 1962), p. 202-236.

LENAERTS (R.B.). — The 6th Century Parody Mass, dans *Musical Quarterly,* 36, 1950.

LUDWIG (F.). — Die mehrstimmige Messe des 14 Jarhunderts, dans *Bericht über der I musikwissenschaftlichen Kongress der deutschen Musikgesellschaft in Leipzig,* vom 4 bis. 8 juin 1925, p. 217, 1926, et dans *Archiv für Musikwissenschaft,* 1925 (VII), p. 417-435, in-4°.

MEIER (B.). — Caput, Bemerkungen zur Dufays und Ockeghems, dans *Musikforschung,* VIII, 1954.

MESSENGER (Thomas). — Texture and form in the masses of Fairfax, dans *Journal of American Musicological Society,* XXIV-2 (été 1971), p. 282-285.

MOSER (H.J.). — Eine Musikaliendruckerei auf einer deutschen Rittenburg [Et : Nachtrag], dans *Zeitschrift für Musikwissenchaft,* 1935-36 LXVIII, p. 97-102, Leipzig, in-4°.

MOSER (Hans Joachim). — Uber die Vertonung des Evangeliums, dans *Musik und Verlag* [Mélanges Karl Vötterle], 1968, p. 438-443 (Messe polyphonique, Origine à *XII*^e^ s.).

OSTOFF (H.). — Einwirkugen der Gegenreformation auf die Musik des 16 Jahrhunderts, dans *Jahrbücher der Musikbilb. Peters,* 41, 1935.

PLAMENAC (Dragan). — Browing through a little-know manuscript Prague, Stahov monastery D.G. IV.47, dans *Musicological offering to Otto Kinkeldey...,* Richmond, 1960, p. 102-111, in-8°.

PUJOL (Dom D.). — Manuscritos de musica neerlandesa conservados en la biblioteca del monasterio de Montserrat, dans *Atti del Congress di Musica sacra...,* Roma, 1950, p. 319-322.

REANEY (G.). — The Manuscript London, Bristisch Museum Additional 29987, dans *Musica Disciplina,* 1958 (XII), p. 67-93, Rome, in-4°.

RUBSAMEN (W.H.). — The international « catholic » repertoire of lutheran church in Nurnberg (1574-1597), dans *Annales musicologiques,* 1957 (V), p. 229-327, Paris, in-8°.

Samson (J.). — La Messe et le Motet en Italie, dans *Histoire de la Musique,* sous la direction de Roland-Manuel, 1. Des origines à Jean-Sébastien Bach, 1960, p. 1168-1191 (avec Bibliographie) (Messe Itaolie xvie).

Schmidt-Goerg (J.). — Vier Mess aus dem 16 Jahrhunderts, dans *Kirchenmusik alisches Jahrbuch,* 25, 1930.

Schmitz (Arnold). — Ein schlesisches Cantional aus dem 15 Jahrhundert, dans *Archiv für Musikforschung,* 1936 [I], p. 385-423, Leipzig, in-4°.

Schrade (Leo). — A Fourteenth Century Parody mass, dans *Acta Musicologica,* 27, 1955.

Schrade (eo). — The Cycle of the ordinarium missae, dans *Un memoriaum Jacques Handschin...,* Strasbourg, 1962, p. 87-96 (Messe xive).

Schrade (Leo). — The Mass of Toulouse, dans *Revue Belge de Musicologie,* 1954 (VIII), p. 84-96, Bruxelles, in-4°, musique (Messe xive).

Snow (Robert). — The Mass-Motet cycle : a mid-fifteenht-century experiment, dans *Essays in Musicology* [Mélanges Dragan Plamenac], Pittsburgh Pa., 1969, p. 301-320.

Stablein-Harder (Hanna). — Fourteenth century mass in France... Critical text [transalated by James Day] (S : 1), American Institute of Musicology [Tübingen, Druck von C.L. Schultheiss und C. Gulde], 1962, 182 p., in-8°.

Stablein-Harder (H.). — Die Messe von Toulouse, dans *Musica Disciplina,* 1953 (VII), p. 105-123, Rome, in-4° (Messe xiv^e^).

Stablein-Hardefi (H.). et Stablein (B.). — Neue Fragmente mehrstimmiger Musik aus spanischer Bibliothek, dans *Festschrift Joseph Schimdt-Görg zum 60 °Geburstag...,* Bonn, 1957, p. 131-141 (Messe xiv^e^).

Stevens (Denis). — The manuscript Edinburgh National Library of Scotland, Adv. Ms. 5. 1. 15, dans *Musica Disciplina,* 1959 (XIII), p. 155-167, Rome, in-4°.

Stock (F.). — Studien zum Wort-Ton-Verhältnis in den Credosätzen der Niederländer zwischen Jocquin und Lasso, dans *Kirchenmusik alischer Jahrbuch,* 41, 1957.

Strohm (R.). — Ein Englischer Ordinariumssatz des 14 Jahrhunderts in Italien, dans *Die Musikforschung,* 1965 (XVIII), p. 178-181, Kassel (Messe xiv^e^).

Strohm (R.). — Ein unbekammtes Chorburh des 15 Jahrhunderts, dans *Die Musikforschung,* 1968 (LXXI), p. 40-42, Kassel, in-8°.

Ursprung (O.). — Die katholische Kirchenmusik, dans *Musikwissenschaft* (E. Bucken).

Van (Guillaume de). — A recently discovered source of early 15th century polyphonic music, dans *Musica Disciplina,* 1948 (II), n° 1-2, p. 5-74, Rome, in-4°.

Van den Borren (Charles). — Inventaire des manuscrits de musique polyphonique qui se trouvent en Belgique, dans *Acta Musicologica,* 1933 (V), p. 66-71, 1934 (VI), p. 23-29, p. 65-73, 116-121.

Wienpahl (R.W.). — Modal usage in masses of the fifteenth century, dans *Journal of American Musicological Society,* spring 952 (V), n° 1, p. 37-52, Richmond, in-8°.

Wolf (Johannes). — Luther und die musikalische liturgie des evangelischen Hauptgottesdientes [Et : Berichtigung], dans *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft,* 1901-2 (II), p. 647-670, 1902-03 (IV), p. 174, Leipzig, in-8°.

bibliographie

David TUNLEY. — *The Eighteenth Century French Cantata.* Londres, Dobson Books Ltd (1974), xv-272 pages.

La bibliographie concernant la cantate baroque française, ou ses petites sœurs la cantatille et la cantatillette, est pratiquement nulle. Aussi saura-t-on gré à David Tunley, jeune et émérite musicologue de l'Université de Western Australia d'avoir, avec une pertinence et une sûreté dans la méthode remarquables, dressé le bilan de nos connaissances en ce domaine.

L'étude de David Tunley se présente sous la forme d'un fort élégant in octavo relié pleine toile, portant référence normalisée ISBN 0 234 77070 8 : ainsi l'amateur le pourra-t-il aisément trouver chez les revendeurs français ou le commander chez Dobson Book Limited, 80 Kensington Church Street, Londres W 8. Ce travail mérite en effet amplement d'être diffusé chez nous où il comblera avec autorité une lacune lamentable, dans cet aspect jusqu'alors mal connu de l'apparition et du développement de la cantate en France.

Je m'en voudrais de déflorer ce travail en donnant au lecteur l'illusion d'un résumé : on ne saurait résumer le dense travail de David Tunley, travail mené à terme avec amour (la dédicace en est le témoignage), avec compétence et objectivité. Les exemples musicaux sont nombreux, la liste des œuvres — de Morin et Battistin aux successeurs de Joseph Pouteau — est exhaustive. J'ajouterai que la typographie, la qualité du papier sont dignes du Siècles des Lumières : un plaisir de lire et d'apprendre.

Les malheureux candidats à l'agrégation nouveau-née d'Education Musicale à la recherche d'une bibliographie pour certains points délicats de leur programme, sauront certes gré à David Tunley d'enrichir leurs références peu nombreuses d'un ouvrage précieux. Mais mieux encore, les musiciens français — les musiciens tout court — lui rendront grâce d'avoir écrit une page quasi vierge de l'Histoire musicale.

J. Maillard

La *Revue Musicale Suisse,* toujours fort documentée (Rédacteur : Dr Paul-André Gaillard) pour la partie française, dans son numéro 5, septembre et octobre 74, diverses études parmi lesquelles il faut remarquer un brillant exposé de Paul-André Gaillard : « Les compositeurs suisses et l'opéra », auquel font suite des nouvelles diverses de Suisse et de l'étranger : Bibliographie, Périodiques, Disques, etc. (33, av. Général-Guisan, Pully-Lausanne, Suisse).

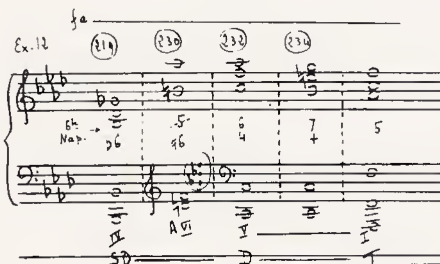
A propos d'une notion importante et méconnue : la sous-dominante altérée (*)

AMY DOMMEL-DIENY

C'est cette *confusion des fonctions* qui est grave, plus encore que l'équivoque verbale. « Il n'est pas indifférent qu'une cadence maintienne la présence de ses degrés cadentiels logiquement enchaînés, et les appelle de leurs vrais noms [23]. » Cette « fausse Dominante » n'a pas du tout la même *signification musicale* qu'une S.D. altérée [24] : celle-ci tend et dilate une situation qui prépare l'*avènement* de la Dom., cadentiellement « *continuante* » ; tandis que la Dom, annonce le *dénouement* immédiatement concluant de la Tonique « *terminante* [25] ». L'une ouvre et tend, l'autre annonce la fermeture et la détente.

Comment l'interprétation ne tiendrait-elle pas compte de postulats de cette importance ?

Même cas dans l'immense développement terminal de la *Sonate Appassionata* de *Beethoven* [26]. 1[er] mouvt, mes. 219 à 240. Ex. 12.



On tente d'expliquer que cette surtension provoquée par l'altération de la S.D. peut être remplacée par la tension « équivalente », dit-on, de « la Dominante de la Dominante [27]. » Tel n'est pas notre avis : la force tonale concluante d'une cadence ne peut que perdre à se disperser au profit d'un ton étranger mis en cause sans raison, puisque sans suite [28]. *Le pouvoir unique d'une seule Tonique est le critère même du système tonal*, et l'existence et la vertu *d'une seule Dominante par ton* en découle directement.

Si ces conclusions sont admises, leur conséquence logique sera une indispensable *révision du chiffrage*.

On ne peut pas sans équivoque appeler Dominante et chiffrer comme telle une S. Dominante.

Deux exemples dans Fauré et Franck vont nous servir à nous expliquer.

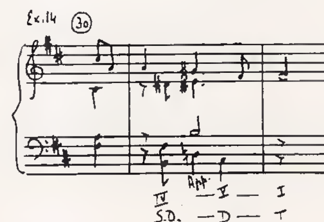
1° *Thème et Variations* de *Fauré*.

Thème, mes. 3, 4[e] temps. Ex. 13.



Le fa double dièse n'est pas note sensible d'un sol dièse qui n'est pas Tonique. La désignation de cet accord par + pour la sensible, qui est l'un des signes spécifiques de la famille Dominante, ne convient donc pas. Remplaçons le signe + par le double dièse, x, et la confusion cessera d'exister.

2° *2[e] Choral pour Orgue* de *Franck*, mes. 31. Ex. 14.



L'accord du 1[er] temps de la mes. 31, identique dans sa composition à l'accord de 7[e] dominante de mi, n'appartient pas ici au ton de mi, puisque celui-ci n'existe pas. Il n'est donc pas Dom. de mi, mais bien S.D. altérée de fa dièse min., ce qui est tout autre chose. Ex. 15.

* Voir *L'E.M.*, n[os] 211 et 213, octobre et décembre 1974.

23. Cf. *Harmonie Tonale*, note 24 bis, p. 218.
24. Cf. *id.*, § 25, p. 96 : « Les fausses Dominantes ».
25. Les termes très explicites de « continuant » et « terminant » appartiennent à Auguste Sérieyx.
26. Cf. tome V, fascicule 6 : « Mozart-Beethoven », Ed. Delachaux & Niestlé.
27. La « Wechseldominante » des Allemands, « secondary dominant » des Anglais.
28. Nous avons débattu la même question dans un article sur « l'Accord de Tristan », publié par la *Revue musicale suisse* de janvier-février 1965.



Le même accord, pourvu des mêmes intervalles, dès lors qu'il cesse d'appartenir à un milieu tonal désigné, cesse aussi d'y remplir le même rôle. En même temps que change la Tonique, tous les degrés suivent ; et les chiffres et signes qui correspondaient à l'état antérieur doivent nécessairement se modifier aussi.

Cette question de chiffrage devient plus délicate lorsque l'altération affecte la basse elle-même de l'accord, et que cette basse se trouve mise en rapport avec une 5te diminuée, ou une 4te augmentée. En voici quelques exemples :

Etudes Symphoniques de Schumann.

Thème, mes. 7. Ex. 16.

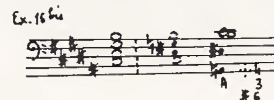
1er exemple : basse altérée en rapport avec une 5te dim.



Entre le la devenu dièse par altération passagère, et le mi, existe bien au second temps une 5te dim. Barrer le 5 — 5 — consiste à utiliser l'un des deux signes de la fonction Dominante (croix et barre), alors qu'ici la fonction S.D. altérée est seule en cause. Ce n'est pas logique. Ne pas tenir compte dans le chiffrage de l'existence de cette 5te dim. est impossible. Nous préconisons alors l'emploi de la lettre A (altération) devant la note de basse altérée, et l'indication en pointillé de la barre de diminution du 5. Ex. 17[29].



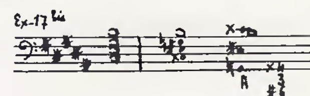
2e exemple : basse altérée en rapport avec une 4te augm. Ex. 16 bis.



Le do dièse étant à la clé, le signe dièse ne peut être d'aucune utilité. Utiliser le pointillé.

3e exemple : La difficulté disparaît lorsque le signe + (+ 4) n'est plus en cause.

Chopin : Largo de la Sonate en si min., mes. 112. Ex. 17 bis[30].



Par le fait d'une 3e note altérée (do x), la 4te augmentée a cessé d'exister, et le signe x suffit à caractériser la note altérée.

Ce que nous avons observé à propos des cadences concluantes se remarque aussi bien dans une cadence suspensive. Les exemples abondent. Un seul suffira.

J.S. Bach : 1re Sonate pour Clavecin et Flûte en si min., mes. 80. Ex. 18.



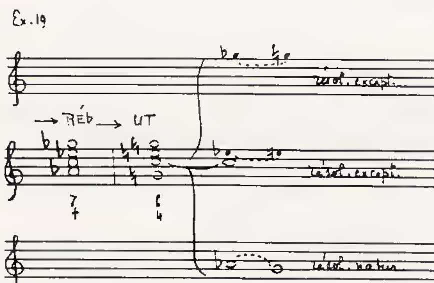
Le caractère éminemment suspensif du passage élimine totalement l'idée d'attribuer au mi dièse la valeur d'une sensible, « empruntée » au ton de fa dièse, « Dominante de la Dominante » ; car le fa dièse prendrait aussitôt le sens de Tonique, *point d'arrivée...* Or, *la musique dit non :* tout s'ouvre ici pour accueillir

29. L'idée de ce très simple moyen de conserver à la barre et à la croix leur prérogative exclusivement dominantique, et d'éviter en même temps un contresens, revient à notre élève et ami François Dupin. Cf. *Harmonie Tonale,* p. 97.

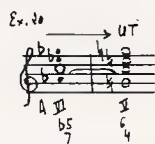
30. *Chopin,* ce grand précurseur, a utilisé abondamment les possibilités d'expression dynamique de la S.D. altérée. Cf. les exemples du tome II de *l'Harmonie Vivante,* pp. 124 et 125 ; également p. 71 à propos du Largo de la Sonate op. 10, n° 3, de Beethoven.

le retour du ton principal et de son thème, sur ce fa dièse Dominante, *point de départ* de la grande troisième étape du morceau : la Réexposition.

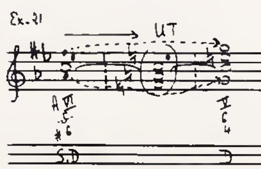
Voici un exemple que nous avons rencontré chiffré ainsi, ex. 19 :



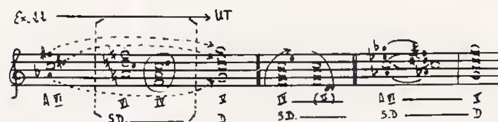
L'attraction est manifeste du premier accord vers le second dans cet enchaînement : le mi bémol monte chromatiquement au mi bécarre, le sol bémol au sol bécarre, et le la bémol descend vers le sol. Seul, le do ne bouge pas. Mais la tendance naturelle du bémol est de descendre chromatiquement, à plus forte raison celle du sol bémol, 7e de la Dominante indiquée. Mais surtout la force tonale du second accord, quarte et sixte en DO ramenant ce ton, incline le passage dans la perspective DO majeur qui va conclure. Cela conduit à considérer les trois bémol non seulement comme notes étrangères au ton, mais comme chargées, elles aussi, d'une mission cadentielle prédominantique, c'est-à-dire sous-dominantique sous-entendue. Sans pouvoir modifier l'accord, puisqu'il est donné sous cette forme bémolisé, il est juste d'y voir, par le jeu enharmonique et le caractère « pivotant » de la place qu'il occupe, une S.D. déguisée et altérée, ex. 20,



où le fa dièse — ex-sol bémol — obéit cette fois à son attraction naturelle. Le la bémol suit normalement sa pente descendante ; seul le mi bémol opère une résolution exceptionnelle, dans les meilleures conditions (déplacement par demi-ton). L'aurait-on appelé ré dièse, autre enharmonie *dans la même fonction sous-dominantique*, que cette résolution exceptionnelle disparaîtrait aussitôt. Ex. 21.



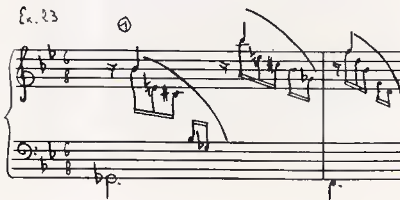
Dans l'un et l'autre cas, la fonction de S.D. « élargie » serait restée la même, prédominantique. La tension dynamique due aux trois altérations dilate et prolonge simplement la vertu sous-dominantique propre, en faisant attendre la Dominante dont l'importance se trouve ainsi renforcée. Ex. 22.



Remarque : La *6te augmentée* la bémol-fa dièse est bien due à deux altérations *accidentelles*, d'ordre mélodique, et non harmonique. La fonction de base ne varie pas, la structure interne n'a pas changé : la 6te augmentée n'amène donc pas un *nouvel accord*.

Telles sont les situations subtiles provoquées par l'enharmonie, rapports lointains... mais rapports simples cependant, où ne se glisse nulle confusion, quand l'aspect de l'accord est expliqué par *sa fonction*.

Il arrive que les notes altérées ne soient pas du tout précédées des notes naturelles, et n'en perdent point pour autant leur caractère ornemental et passager. *Schumann : Am leuchtenden Sommermorgen* [31] (Dichterliebe, op. 48, n° 12). Ex. 23.



Cette première mesure contribue inévitablement à installer le ton principal, SI bémol, encore inconnu. Comment se réfèrerait-on donc pour désigner un ton « d'emprunt » auquel appartiendraient ces altérations, à une tonalité qui ne s'est pas encore exprimée ? Ces notes altérées — *sol bémol, mi bécarre* et *do dièse* — supposent simplement des notes antérieures inentendues, dont cet accord prolonge l'existence en les altérant. « Désaltérées », nous y reconnaissons l'accord de S.D. élargi par l'intégration du IIe degré, et la cadence annonciatrice de SI bémol sans autre allusion prend immédiatement tout son sens. Ex. 24.



31. Cf. *Harmonie Vivante*, tome V, fascicule 8.

(*A suivre*)

ACTIVITÉ D'ÉVEIL ARTISTIQUE

par Madeleine MABILAT
Professeur d'Education Musicale à l'E.N.F. de Melun

INITIATION MUSICALE A TRAVERS L'ETUDE D'UN CHANT

Les origines de la musique se rattachent étroitement à celles du langage, et la voix est le premier instrument. Faire chanter est un moyen d'expression qui met le maître en contact plus étroit avec l'enfant. Le chant c'est la musique vécue. Parce qu'il exerce l'observation auditive, l'attention et la mémoire, le chant est à la base de l'initiation musicale. Il y a plusieurs manières d'aborder l'étude d'un chant.

Après le choix, démarches préconisées pour l'étude

— Par le disque play-back qui facilite une sensibilisation à la musique. C'est une étape, et un moyen. Références à Monde-melody, 33, rue des Petits-Champs, 75001 Paris.

— Par audition et selon un plan pédagogique structuré servant de base à l'initiation musicale : c'est une approche méthodologique des différents jeux sensoriels vus précédemment, et replacés dans l'étude du chant en vue d'un éveil.

Durée 30 minutes « Plan pédagogique » pour l'étude d'un chant (**cycle élémentaire)**

Remarque :

a) Les maîtres du cycle « pré-élémentaire » l'adopteront pour leur niveau en plusieurs phases.

b) Les différents aspects sont chronométrés, pour montrer leur importance dans le développement.

Durée approximative :

2', climat musical, selon le caractère du chant,
3', présentation du chant,
5', culture vocale,
10', culture auditive : jeux sensoriels sur : son-rythme,
5', exécution du chant et recherche d'exécution,
5', climat musical, ou exécution d'un chant connu : entretien d'un répertoire.

Le climat musical, c'est l'élément sonore choisi pour évoquer, dès le début de l'activité, le chant lui-même dans son caractère. Par exemple : pour une chanson de pâtre on pourrait choisir un « Concert de pipeaux » ou une séquence de la « Pastorale » de Jacques Ibert. Par cette « écoute » se dirige déjà une certaine connaissance des musiciens.

La présentation permet la découverte du chant. Elle aura différents visages : par le disque — par le maître qui chantera, ou jouera le chant sur un instrument (flûte à bec, guitare, etc.). Tout cela familiarisera l'enfant au texte, à la mélodie, au rythme du chant.

La culture vocale sera dirigée et animée selon l'esprit du texte musical. On s'inspirera d'un « jeu vocal » (voir précédemment jeux libres de culture vocale), qui favorisera l'acquisition du chant et l'observation auditive. L'oreille commande la voix.

La culture auditive développera les jeux sensoriels sur le **son** et le **rythme** qui permettront à l'enfant d'observer, de reproduire, et d'acquérir auditivement. C'est à travers la culture auditive qu'apparaît la valeur éducative du chant : l'accessibilité à l'éveil sensoriel sera dans cette partie de l'étude. Là, se situe vraiment le développement, c'est-à-dire une exploration et une exploitation du texte musical (voir jeux sensoriels en maternelle, par exemple).

Le chant est en quelque sorte disséqué pour animer les jeux, mais entre chaque jeu ou observation auditive, on **chantera** la phrase du chant servant de support à l'initiation. Ceci pour la détente. L'acquisition du chant s'élabore à travers ce découpage, mais le but final est de **chanter.**

Exécution du chant

A la première étude d'un chant, si on ne peut corriger toutes les erreurs, celles-ci serviront de base de travail pour de nouveaux jeux sensoriels dans l'activité qui suivra cette première approche du chant. Il est important de renouveler les jeux en vue d'autres acquisitions sur le même texte. Il est donc important de réfléchir sur le texte musical, afin de dégager l'essentiel pour éveiller, susciter l'intérêt et enrichir.

La recherche d'exécution se fera quand le chant, vu dans son ensemble, sera dominé. Les enfants seront alors motivés pour une **recherche** d'exécution. Ils **réutiliseront** alors les **matériaux d'observation,** rythme-son pour en **faire de la musique.**

Accompagnement du chant par l'organisation de :

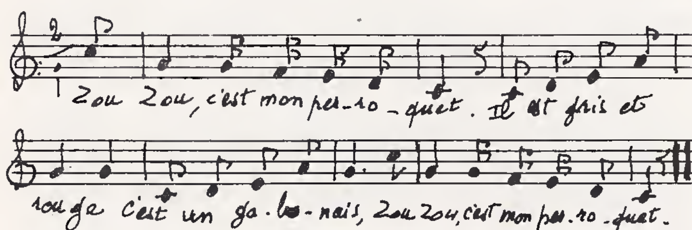
1° L'ostinato rythmique : OSTINATO.

2° L'ostinato mélodique (voir précédemment l'explication de ces termes spécifiques). Mais pour reprendre le **plan pédagogique structuré,** après un premier essai de mise en place du chant, on terminera l'activité par le climat musical (comme au début) pour la détente, mais aussi pour « l'écoute ». Cette illustration sonore transmettra ce qui ne peut s'exprimer, et donnera une conclusion musicale à cette activité qu'est le chant. Dans ce **plan pédagogique** où chacun, selon sa personnalité, sera libre de sa recherche, il y a un double but : favoriser l'éveil par l'insertion de jeux sensoriels découlant du texte musical, et ouvrir l'enfant au monde sonore.

Quelques suggestions dans le plan pédagogique.

— Ces idées directrices, qui ne sont pas un modèle, vous permettront certainement d'inventer d'autres jeux : l'imitation créatrice étant en quelque sorte une **attitude productive** souvent source de plaisir.

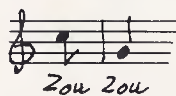
Chant. — En B.S. maternelle ou C.P. : « Zou Zou »



Climat musical. — Choix éventuel dans le disque : « Les animaux en musique » (ACE of diamonds, SDD 210 B).

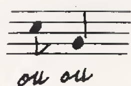
Présentation. — En chantant — sur la flûte à bec ou autre instrument — montrer l'image du perroquet.

Culture vocale. — Sur zou zou, c'est-à-dire



Jeux d'appels libres : dialogues, on appelle le perroquet.

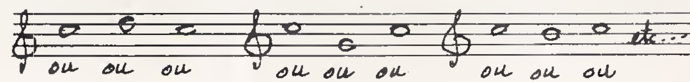
— Le meneur chante sur « ou »



— La classe répond (idem).

— Un enfant remplace le meneur, il chante, la classe répond. Solliciter d'autres meneurs.

— On **invente** d'autres appels, par ex. :



— La classe répond aux meneurs.

— Ensuite, on chante la phrase « Zou Zou, c'est mon perroquet ».

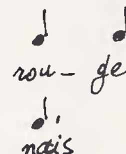
A. Son

Culture auditive :

1) Faire découvrir l'analogie des phrases, « Il est gris et rouge », « C'est un gabonais », et **aussi la « petite » différence :** son bref, son long.

— On chante ces deux phrases.

2) Observation de son bref et son long : c'est-à-dire dans le texte la **noire** par rapport à la **noire pointée**



mesurer la durée par un gestuel, ou par l'enfant lui-même qui avance sur la durée du son. Par ex., le meneur sur sa flûte à bec joue le son **SOL** en mélangeant des sons brefs et longs.

3) Jouer les deux phrases sur la flûte, au carillon, sur un jeu de clochettes, à la guitare, par ex. Les enfants répondront en chantant après chaque instrument : reconnaissance à travers différents timbres.

4) Reconnaisance **d'un son,** par ex. Sol. Un enfant représente le Sol.

Un son : a) En entendant **le son** (flûte, carillon, cloche, guitare, l'enfant **avance,** par exemple.

Deux ou trois sons : b) En entendant **d'autres sons,** il ne bougera pas, et n'avancera qu'en reconnaissant le son **SOL,** choisi en l'occurrence.

Ensuite, on chante les phrases ou toute la comptine. Dans une autre activité, animer les jeux de reconnaissance sur le do grave et le do aigu, par exemple.

B. Rythme

— On chante en marquant la pulsation.

— On travaille Zou Zou (croche-noire) par un jeu d'imitation.

— On reconnaît Zou Zou à travers d'autres rythmes proposés. Le meneur frappe les autres phrases du chant, la classe ne répondra qu'à « Zou Zou ».

— Petit essai d'ostinato rythmique :
la classe marque la pulsation
le meneur avec quelques enfants frapperont « Zou Zou » (vice versa).

CHANT AU C.E.1, C.E.2

L'âne blanc, extrait de « **Musique pour enfants** » de C. Orff, éditions Schott : 35, rue Jean-Moulin, 94300 Vincennes.

Climat musical :
L'âne blanc, de Jacques Ibert (voir les « Animaux en musique », disque précité.

Présentation :
En chantant — à la flûte à bec —. Remarques des élèves à propos du chant (leurs impressions).

Culture vocale :
Jeux vocaux sur DO SOL

ou ou
i i

sur ou, i, un enfant l'exprime — la classe répond (dialogue).

Dans un petit groupe, chaque enfant enchaînera la vocalise (jeu du furet) (l'un après l'autre). Jeu de transposition sur DO SOL, c'est-à-dire prendre un autre son que DO, les enfants **devront trouver la même distance**, ex. RE LA - MI SI - FA DO, en chantant sur **ou, i, tro, u, a, de, vi, la,** etc. (voyelles, syllabes du texte).

Jeux d'appels libres : improvisation en dialogue — un meneur invente, par ex.

etc.

La classe répond.

— Un meneur **invente,** un autre meneur répond en **inventant** autre chose, que ce qu'il vient d'entendre.

— Plusieurs meneurs organisent un jeu vocal libre : jeu du furet, l'un après l'autre. — Ensuite on chante la phrase jusqu'à... blanc.

Essai de polyphonie, par ex. :
deux groupes, alterner les groupes.

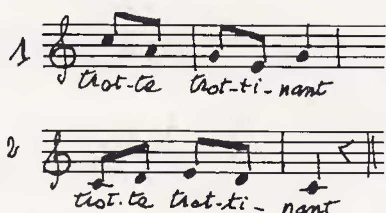
Ensuite, on chante la phrase (détente).

Culture auditive :

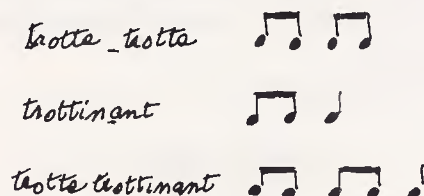
1° Reconnaissance mélodique :

a) Faire reconnaître les phrases « trottinait un âne blanc, il trottait criant hihan ». Le meneur joue la phrase à la flûte à bec ou sur un autre instrument, ou vocalise. La classe répond en chantant.

b) Autres phrases à reconnaître identiques par le texte « Trotte trottinant » :

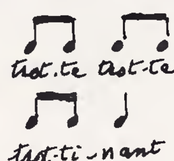


2°) Reconnaissance rythmique :



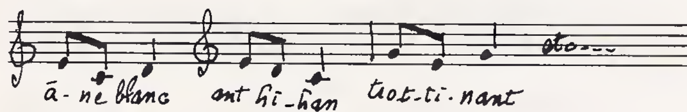
— Jeu d'imitation en rythme frappé — Jeu de reconnaissance. Quand on reconnaît un des trois rythmes, on répond en frappant dans les mains et en disant le texte, par exemple.

Essai d'ostinato rythmique sur
un deuxième petit groupe frappera
On chante (détente). Les corrections se feront à travers d'autres jeux sensoriels.



Climat musical :

Culture vocale en exploitant les fins de phrases, par ex. :



que l'on vocalisera sur **an, a, hi,** par ex.

Improvisation mélodique :

Inventer des « mots mélodiques » en s'inspirant de ce qui précède : Dialogue : un meneur, la classe répond.

— Essai **d'enchaînement mélodiques** (voir la direction de ce jeu dans la rubrique « culture vocale »).

— Ensuite on chante le chant entièrement sur une voyelle ou une syllabe = vocalises.

Culture auditive :

1° Reconnaissance mélodique :

a) de fins de phrase âne blanc — criant hihan — trottinant — trotte trottinant ;

b) du début des phrases : sur la route — trotte — trotte. Le meneur joue l'exemple à la flûte à bec. — Le groupe répond en chantant. — On chante entièrement le chant (détente) ;

c) reconnaissance des **DO** graves, aigus (après observation de leur hauteur). — Ayant joué un petit fragment mélodique, on sollicitera le groupe afin qu'il **compte** le nombre de sons (do grave) repérés. — Idem pour le « do » aigu. Essai de polyphonie sur ces deux sons :



On chante de nouveau.

2° Jeux de rythmes : mise en place de l'ostinato rythmique qui préparera l'exécution du chant.

Climat musical :

Troisième activité sur « l'âne blanc ».

Recherche d'exécution : chaque couplet aura son accompagnement par un **choix d'instruments** liés au caractère et à l'évocation.

Ce chant évoque un « moyen de transport », et les moyens de transport dans le temps pourraient inciter l'audition active, c'est-à-dire la comparaison de la démarche de l'âne par rapport à d'autres animaux, ou à d'autres moyens de locomotion, ex. : en train, en bateau.

Voici quelques éléments de comparaison à travers les disques suivants, entre autres choses :

Les animaux en musique, « ACE of diamonds SDD 210 B ».

L'âne, hémonioses, éléphant, « Carnaval des animaux » de Saint-Saëns, « Voix de son Maître CVL 1920 ».

Le bœuf (évocation d'un char à bœufs), ex. : « Byldo » dans les « Tableaux d'une exposition » de Moussorgsky, « Voix de son Maître C 069 10212 » (version orchestre).

Le cheval (chevauchée), « Album de la jeunesse de Schumann — Sur un cheval de bois, " Scènes enfantines " de Schumann », « Philips L. 00 372 L ».

Le chameau, « Dans les steppes de l'Asie centrale » de Borodine, « Voix de son Maître 2 C 053 10600 ».

L'éléphant, « Children's corner » de Debussy, « Plaisir musical 30024 ».

En bateau, « Les piroguiers », ex. : « Rapsodie malgache » de R. Loucheur, « Voix de son Maître C 053 11692 ».

En train, « Pacific 231 » d'Honegger, « Plaisir musical EFBF 17064 » ou Classiques pour tous.

Toutes les activités précitées autour du chant sont plutôt une suite de réflexions pour susciter l'imagination, car on ne peut tout mettre en lumière. Mais, ce qui est évident, c'est que le chant est à la base d'une culture musicale, et qu'il restera avant tout une source vivante, où l'on puisera constamment une inspiration nouvelle.

nOtre discOthèque

par Jean MAILLARD

QU'ON nous parle ou non de décentralisation, il y a beaucoup de chance pour les Parisiens : en profitent-ils toujours ? Ne sont-ils point gavés ?...

A peine estompés les éblouissements impressionnistes, voici une autre évocation d'où je sors proprement émerveillé, plein de gratitude pour les organisateurs d'expositions d'une telle qualité. Il s'agit de *La Vie universitaire parisienne au XIIIe siècle*, dans la magnifique chapelle de la Sorbonne, resplendissante de propreté, où manquerait simplement un peu de recueillement, ne serait-ce que pour mieux entendre la sonorisation de bon aloi. Les musiciens ne sont pas les plus oubliés dans cet amoncellement de trésors et ils admireront le célèbre recueil de motets de Montpellier ou les traités de Jérôme de Moravie ou de Jean de Garlande, plusieurs missels et même une magnifique vièle moulée à Chartres et reconstituée par Tolbecque. Je souhaite que nombreux soient les amis lecteurs qui puissent profiter de cette belle réalisation toute à l'actif des Secrétariats d'Etat à la Culture et aux Universités.

Mais revenons à notre discothèque : diverses nécessités ont entraîné l'éclatement en deux livraisons de mon texte d'octobre. La seconde, parue dans le numéro de novembre, a été amputée par mégarde des références précises des disques présentés. J'ai déjà eu l'occasion de les préciser à certains collègues. Que ceux qui souhaiteraient les obtenir m'écrivent : je leur répondrai directement.

MOYEN-AGE ET RENAISSANCE

Le Deller Consort trouve depuis un certain temps un moyen d'expression extraordinaire dans le répertoire du plain-chant liturgique ou paraliturgique. J'ai déjà eu l'occasion de le signaler ici dans des numéros précédents. Un disque diffusé par HARMONIA MUNDI est aujourd'hui consacré à l'*Office de Pâques* ou du moins à une partie de l'Office de la Résurrection avec un trope d'interpolation particulièrement précieux, puisqu'il s'agit du *Jeu pascal de Prague*, drame liturgique contenu dans un manuscrit de la Bibliothèque universitaire de la Capitale tchécoslovaque. Réalisation intéressante, avec la partie dramatique interpolée dans son contexte rituel : c'est ce que souligne l'excellente présentation de Michel Huglo. Ce disque offre donc un double intérêt, pédagogique et historique certes, mais encore vérité et simplicité dans l'expression [1].

Les chants de Beuron (Benediktbeuren) ou *Carmina Burana* jouissent d'une popularité due à la musique incantatoire et brillante, sur un substrat rythmique génial, composée par Carl Orff. Mais il ne faut pas oublier que ces rythmes latins possèdent leurs éléments intrinsèques, parfaitement indépendants de la musique de Orff, et que leur seule indigence est d'être notés en neumes difficilement déchiffrables. Fort heureusement, bien des éléments mélodiques sont connus par ailleurs, ce qui permet une restitution valable. Le répertoire est celui des clercs vagants, ces Goliards qui chantèrent en latin de Fouarre les vicissitudes de la vie avec une vérité et une crudité d'expression que les apparentent à Rutebeuf et à Villon. Les chansons d'amour, celles à boire enregistrées par le Clemencic Consort sont extrêmement intéressantes, présentées avec leur essai de traduction française. L'auditeur aura soin de ne pas se laisser abuser par le sous-titre du disque : version originale et intégrale. Un disque est loin de représenter l'intégrale du répertoire goliardique d'une part; et d'autre part, on sait que les seules mélodies nous sont très généralement parvenues, parfois bien difficiles à transcrire. Le somptueux apparat instrumental n'a donc rien d'authentique, de la vielle à roue au rubebe, de la « bûche » au tabor. Il s'agit d'une interprétation plausible et brillante, mais d'une interprétation, sans plus. La collusion texte-interprète se fait par-

fois sous l'influence inauvouée mais indubitable d'interprètes bretons traditionnels ou même de type « folk » (*Diaouled ar Menez* par exemple) [2].

Guillaume de MACHAUT (1300-1377), le « noble rhétorique », parfait magicien ès musique, est particulièrement à l'honneur ce mois avec deux réalisations attachantes à des titres divers. La nouveauté EMI REFLEXE est remarquable, en ce sens qu'elle réunit des pages exemplaires, des modèles de composition comme la « *chanson royal* » *Joie, plaisence* (seul exemple noté du genre) et la *complainte Tel rit*, qui figurent dans le *Remède de Fortune*, deux *virelais* (*Comment* et *Ay mi*), une ballade (*Quant je sui*) et surtout deux *lais :* le Lai n° 1 (*Loyauté que point ne delay*) partiellement enregistré malheureusement et le *Lai de la Fonteinne* (n° 16), magnifique architecture lyrique religieuse de 234 vers répartis en douze strophes, témoin de l'art suprême de Machaut qui y mêle les polyphonies les plus savoureuses. L'interprétation du *Studio der Frühen Musik* sous la direction de Thomas Binkley est fort agréable dans l'ensemble, vivante et communicative [3]. Mais le Groupe *Ars Antiqua de Paris*, animé par Michel Sanvoisin, m'a procuré une grande joie artistique avec le disque qu'il consacre également à Guillaume de MACHAUT pour la collection d'Ariane Segal, ARION [4] : quatre *rondeaux* (*Rose, liz; Douce dame; Ma fin et mon commencement* et *Sans cuer, dolens*), trois *ballades* (*Mes esperis; Plourez dames; Dame de qui toute ma joie vient*) ; une *complainte* (*Tel rit*) ; trois *virelais* (*Tuit mi penser; Douce dame jolie; Dame, a vous*). La musicalité du groupe est exemplaire, et je regrette que le commentaire de J.-M. Fauquet soit un peu léger et ne précise pas — chose indispensable aujourd'hui — les sources utilisées. Cinq pièces sont exécutées aux seuls instruments.

Das Alte Werke publie un album fort intéressant consacré à la *Musica Iberica de 1100 à 1600* : deux disques où l'on apprécie une fois encore l'excellence du *Studio der Frühen Musik* qui, depuis seize ans, sert bien la cause de la musique ancienne. Le vaste programme englobe des pièces des XIIe-XIIIe et des XVe-XVIe siècles. Il s'agit donc d'un choix difficile mais pertinent de pages pieuses ou profanes, illustrant l'influence de la poésie lyrique provençale en Péninsule ibérique. Les maîtres de la Renaissance sont représentés par Juan CURNAGO, Juan URREDA, Juan del ENCINA (ca. 1468-1529), Dom Luis MILAN (1500 ?-1565), Alonsa MUDARRA († 1580), Diego ORTIZ et Juan VASQUEZ. On apprécie la présentation en langue française, innovation appréciée dans cette collection si intéressante artistiquement et pédagogiquement [5].

Concernant ces divers divers, j'aimerais faire une remarque : l'utilisation de plus en plus généralisée et abusive de la voix de *falsetto* (donnée comme contreténor). Ce registre est certes séduisant, mais il est faux d'imaginer que toute la musique vocale du Moyen-Age et de la Renaissance en était tributaire. Est-il besoin de souligner que des textes anciens vantent la voix de basse de Tristan ? Préciosité n'implique pas mièvrerie; même si les voix sont remarquables, comme c'est le cas, il ne faut rien systématiser !

MUSIQUE INSTRUMENTALE

Le lecteur voudra bien me pardonner de regrouper dans cette même rubrique des genres et des époques très variés, de la Renaissance à nos jours. Les disques présentés ici sont chacun consacrés à un type d'instrument particulier : luth, harpe diatonique, orgue et piano.

Guy et Elisabeth Robert sont sans conteste les meilleurs luthistes actuels en France; ils comptent parmi l'aristocratie internationale de cet instrument. Leur familiarité avec le répertoire européen (dont ils ont abordé l'étude sous le double aspect de la technique instrumentale et de la musicologie), leur approche pertinente, sous des auspices éclairés, de la musique arabe et andalouse, leur permettent d'affronter les répertoires les plus différents. La présente nouveauté ARION en est le témoignage, avec un choix varié à l'extrême, de musiques de la Renaissance pour luth, vihuela et cistre. L'Espagne des vihuelistes rassemble six œuvres de L.V. de HENESTROSA (XVIe siècle), d'Antonio de CABEZON (1500 ?-1566), de Diego ORTIZ et E. de VALDERRABANO : *differencias, glosas, recercada, passemezzo...* L'Ecole italienne — F. de MILANO, Vincenzo GALILEI, M. de BARBERIIS — voisine avec les Ecoles anglaise (John DOWLAND, Thomas ROBINSON...) et française (Pierre PHALESE, J.-B. BEZARD...). C'est un disque particulièrement riche dans son unité, joué sur les instruments caractéristiques : vihuela, cistre, luth [6].

Avec une ardeur jamais démentie, Denise Mégevand mène le bon combat en faveur d'un instrument considéré comme limité, et qui le serait en effet sous des doigts inhabiles. Mais elle sait les plus intimes secrets de la harpe celtique dans son actuelle technique, et le diatonisme obligé de cette petite princesse sortie tout droit d'un conte irlandais n'amenuise en rien la riche palette qu'exploite avec elle Denise Mégevand. Ce volume I ne renferme pas, comme d'aucuns le supposeraient, uniquement du « folklore ». Denise Mégevand a réuni, dans un souci de promotion de l'instrument, des pages traditionnelles de Turlough CAROLAN (1670-1738), puis des compositions, évidemment diatoniques, de musiciens contemporains : *Suite médiévale* composée en 1972 par Marc CARLES (né en 1933) ; *Caprices diatoniques* d'Alexandre TCHEREPNINE (né en 1899) ; *Elégie* d'Aubert LEMELAND (né en 1932) ; étranges *Danses en miroir*, en douze pièces se répondant comme un reflet dans un axe imaginaire, œuvre de Manfred KELKEL (né en 1929) ; le *Prélude n° 4* pour harpe celtique de Georges MIGOT (né en 1891) évoque le prélude libre de nos anciens luthistes, alors que *Koléda* et *Zoria* d'Alain WEBER (né en 1930) éveillent d'étranges et fascinantes résonances. C'est une nouveauté ARION [7].

Un Grand Prix du Disque a, fort équitablement, récompensé l'une des réussites de la marque CALLIOPE. Tout en attirant l'attention sur la beauté de ce *Tome XI du Livre d'Or de l'orgue français*, consacré à la *Messe* de Nicolas de GRIGNY (1672-1703), composée vers 1695 et qui bénéficie d'une interprétation magistrale par André Isoir au Clicquot de la cathédrale Saint-Pierre de Poitiers, je voudrais saluer le généreux désintéressement avec lequel Jacques Le Calvé dirige le programme de sa collection CALLIOPE. J'y reviendrai plus loin [8].

Après les cordes pincées, après l'orgue, voici le piano en un disque étonnant de qualité musicale, égalable au précédent à ce point de vue, encore que diamétralement opposé de par son esthétique : *Bunte Blätter op. 99* de Robert SCHUMANN (1810-1856) et *Trois pièces de l'op. 118* (*n°s 1, 3 et 6*) de Johannes BRAHMS (1833-1897). L'impeccable interprète est le grand Sviastoslav Richter; le commentaire de Martine Cadieu est intelligent et sensible. C'est un disque LE CHANT DU MONDE [9].

MUSIQUE SYMPHONIQUE

Hector BERLIOZ (1803-1869) continue à être pilonné par les tirs « à longue portée » (dans le temps !) de Clarendon qui ne semble guère lui pardonner l'intérêt passionné que suscite toujours ce volcanique Jeune-France. Particulièrement outre-Manche, ce qui nous a valu une récente visite de Colin Davis pour l'exécution de la Grande Messe des Morts en Saint-Louis des Invalides. C'est précisément Colin Davis qui signe dans les *Trésors Classiques PHILIPS* une nouvelle gravure très *smart* d'Ouvertures de Berlioz : *Waverley op. 1* avec ses géniales faiblesses; *Les Francs-Juges op. 3*, ouverture pour un drame détruit, et dont le terrible solo d'ophicléïde subjugua le futur évocateur du dragon Fafner : Richard Wagner; *Le Roi Lear op. 4*, magistrale évocation du souverain déchu, dans un climat shakespearien à l'envi; *Le Carnaval romain op. 9*, qui sert souvent d'introduction au second tableau de Benvenuto Cellini, est une page étincelante et tendre tour à tour, bien connue de nos lecteurs, mieux sans doute que l'Ouverture du *Corsaire op. 21*, qui fut composée en 1844 en la ville de Nice, tant aimée du musicien : d'où le titre initial *La Tour de Nice*, transformé en *Ouverture du corsaire rouge*, puis du *Corsaire* en 1851. C'est un disque qui présente Berlioz sous l'éclairage très particulier à la conception de Colin Davis [10].

DECCA réunit plusieurs pages populaires en un concert du Los Angeles Philharmonic Orchestra que dirige Zubin Mehta. Sous le titre générique et démagogique *Virtuoso Ouvertures* (?) sont rassemblées les ouvertures des *Noces de Figaro* de W.A. MOZART (1756-1791), *La Pie voleuse* de G. ROSSINI (1792-1868), *Le Freischütz* de C.M. von WEBER (1786-1826), *Rienzi* de Richard WAGNER (1813-1883) et *La Chauve-Souris* de Johann STRAUSS fils (1825-1899). Le seul programme suffirait à déterminer l'intérêt pédagogique de ce disque : sa réalisation technique est un atout supplémentaire [11].

MUSIQUE FRANÇAISE

Que les mânes de Berlioz me pardonnent de l'isoler des Français dans la rubrique précédente. Celle-ci concerne davantage la musique française du dernier siècle, de 1870 à nos jours. J'ai plaisir à l'ouvrir avec le nom de Jules MASSENET (1842-1912), dont il serait pourtant tant, comme dit la chanson, de cesser

→ 24

Joseph HAYDN : quatuor n° 2, o.p. 33

par Jacqueline CRETEL

Professeur d'Education Musicale

Ce quatuor composé en 1781 est dédié, comme les cinq autres du même opus 33, au grand duc Paul de Russie. Cette date correspond précisément au retour du compositeur à la musique de chambre. En effet, Haydn délaisse le genre pendant près de dix ans au profit des œuvres religieuses et surtout lyriques, ces dernières étant destinées à l'opéra du château d'Esterhaz.

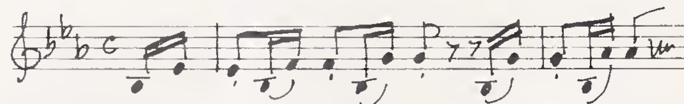
Les premiers quatuors opus 9, 17 et 20 dans le style galant, ne nous donnent qu'un avant-goût de ce que sera plus tard la production véritablement représentative du classicisme viennois. Dans l'opus 20 par exemple, Haydn remet en honneur le contrepoint et, par conséquent, l'égalité entre les quatre instruments, mais souvent grâce à l'expédient que constitue l'écriture fuguée. Par contre, dans les quatuors de l'opus 33, dont Haydn nous assure qu'ils furent « composés dans un style entièrement nouveau et original », le contrepoint semble naturellement assimilé, l'écriture y est parfaitement claire et aérée, et l'équilibre des quatre parties réalisé, si l'on excepte quelques concessions faites à la virtuosité dans le rôle du premier violon. Mozart, qui les appréciait beaucoup, dédia ces six derniers quatuors à Haydn en gage de cette admiration. Cette nouveauté et cette originalité dont parle l'auteur, résident dans une épuration du style et un affermissement de la structure qui ne sont que le témoignage de l'épanouissement de son génie. On peut noter néanmoins que ce dernier a innové sur le plan formel en donnant au petit menuet traditionnel, avec l'indication **scherzo** ou **scherzando,** cette ampleur qui en fait la première étape importante avant le **scherzo** plus développé de Beethoven.

La construction des premiers mouvements n'est pas totalement assujettie à la forme sonate sous son aspect le plus rigide, à savoir les deux thèmes contrastés, le développement et le retour à la tonique de l'exposition. Leur structure en est pourtant solide mais d'une autre sorte et repose avant tout sur l'importance que Haydn accorde aux possibilités d'exploitation de ses thèmes, indépendamment de leur beauté intrinsèque.

Le premier mouvement du quatuor n° 2 opus 33 se présente comme un **allegro** de forme sonate, court, de style concis et à thème unique. Parfaitement équilibré, il se compose de trois parties égales et le développement, contrairement à ce qu'on pourrait attendre, n'est pas plus important que les deux autres parties. La réexposition n'est pas une réplique exacte de l'exposition, et les éléments nouveaux qu'elle introduit permettent de rompre la monotonie d'une forme tripartite scrupuleusement respectée, bien que l'œuvre soit brève. Le thème **A,** franc et enjoué, se présente en deux sections rythmiquement identiques, la première suspensive sur la dominante, la deuxième conclusive sur la tonique :



Donné au premier violon, il est accompagné d'un battement de croches aux violon 2 et alto (le violoncelle jouant le rôle de basse harmonique) qui souligne son aspect carré et dynamique à peine atténué par un fugitif emprunt au ton de **LA bémol** à la fin de la deuxième mesure. Ce thème est complété par un motif que nous appellerons **A1,** lui-même en deux parties, fondé sur la cellule croche-deux doubles croches et dont Haydn va faire un abondant usage tout au long de ce premier mouvement.



A sa deuxième apparition, le thème **A** est agrémenté d'une appogiature de la sus-dominante. Puis, il se présente au ton relatif **(Do mineur),** toujours au violon 1, légèrement modifié mélodiquement et accompagné par les entrées en imitation des trois autres instruments sur le rythme deux croches-croche-deux doubles-noires. Sur une longue pédale de dominante au violoncelle, annonçant le ton de **SIb,** le premier violon continue d'évoluer sur cette

même cellule et l'on aboutit à un **tutti** d'où va jaillir, après deux mesures en rythme syncopé, un trait du violon 1 en doubles croches. La tonalité de **SIb** reste affirmée jusqu'à la reprise et une **coda,** où le motif **A1** donné au violon 2 est reprise en écho par l'alto, termine l'exposition sur la dominante **SIb** du ton initial **MIb.** Le développement, conçu dans un style fugué, utilise abondamment l'effet dynamique et mordant des deux doubles croches initiales du thème principal. Il s'apparente à cet égard mais dans de plus modestes proportions, à celui du premier mouvement de la Symphonie n° 40 de Mozart. La transition avec l'exposition s'effectue en deux mesures, l'une en **SIb** où le motif **A1** est confié au violoncelle, l'autre en **MIb** où il est donné en réponse au violon 1. Suit un **fugato** à partir de la tête du thème **A** dans les tons de **LAb majeur** et de **FA mineur** qui nous ramène au ton principal de **MIb,** le thème étant à nouveau donné intégralement. Mais le discours musical s'interrompt et un pont chromatique nous conduit à un nouvel épisode en **fugato** où les entrées sont très rapprochées et procèdent davantage de la marche mélodique que du style fugué. Deux mesures, rappelant celles de la transition et témoignant par là du souci d'équilibre et de symétrie qui anime le musicien, concluent cet épisode fugué. Le violon 1 revient au premier plan avec un vigoureux trait en doubles croches qui s'achève sur une cadence en Do mineur brutalement interrompue par un soupir. Puis le thème **A** réapparaît dans cette même tonalité où la nuance **piano** vient renforcer l'effet de surprise et de contraste. Vient la réexposition qui introduit quelques éléments mélodiques nouveaux dans l'habillement du thème, mais où toutefois la tonalité de **MIb** reste affirmée jusqu'à la fin du mouvement.

Le deuxième mouvement, **scherzo allegro,** allie l'humour à une certaine vigueur pesante que tempère un **trio** d'une grâce enfantine dans un style tout à fait mozartien. Le premier motif, sorte de **landler** d'aspect rustique, alterne avec une élégante phrase donnée en canon par les violons 1 et 2.





Nous pourrions dire du **trio** que son écriture est pianistique, dans la mesure où l'essentiel de la polyphonie est confié aux violons 1 et 2, les rôles de l'alto et du violoncelle se bornant à une simple ponctuation entrecoupée de nombreux silences.



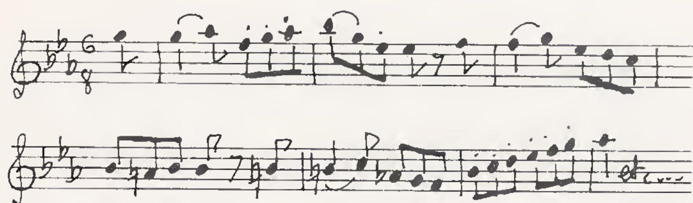
Ce gracieux motif est repris au ton relatif (Do mineur), puis au ton initial jusqu'au **Da Capo** qui termine le mouvement.

Le troisième mouvement, **largo sostenuto,** est un **rondo** d'une grave beauté. La simplicité de cette forme est compensée par une grande variété d'écriture, notamment dans les différents contrepoints et instrumentations qui accompagnent chaque présentation du thème. Ce thème, en deux parties distinctes séparées par une valeur longue et un silence, est présenté à l'alto que suit, note contre note, le violoncelle. Remarquons que ce début est un des rares solos d'alto de l'œuvre de Haydn.



Il est immédiatement suivi d'un autre duo entre violons 1 et 2, agrémenté d'un balancement en doubles croches sur un intervalle de seconde mineure au violoncelle, puis au violon 2. La partie **B,** en **FA majeur,** est constituée de deux épisodes très courts et d'un caractère tout à fait différent. Le premier, avec une homorythmie de syncopes des quatre instruments, crée une tension dramatique que libère le second, phrase élégante et souple en duo entre violons 1 et 2. La partie **A** revient avec une présentation du thème au deuxième violon accompagné de l'alto, tandis que le premier violon évolue en une longue guirlande de doubles croches, enveloppant ce thème de la plus gracieuse manière. Les parties **A** et **B** se succèdent jusqu'à la fin du mouvement dans une polyphonie sans cesse renouvelée, laissant le dernier mot au premier violon à qui est confiée la dernière présentation du thème avec, cette fois, la participation du quatuor complet.

Le quatrième et dernier mouvement, **presto,** est encore un rondo. Il donne son surnom, « la plaisanterie », au quatuor, plaisanterie qui consiste en une interruption brutale du discours musical, les coupures étant de plus en plus rapprochées vers la fin du morceau. Ceci est destiné à illustrer un propos peu charitable que tenait Haydn à l'endroit des femmes de la haute société viennoise, à savoir qu'il gageait que ces dames commenceraient toujours à parler avant que la musique ne fût terminée. Ce dernier mouvement, enlevé, d'un caractère joyeux et primesautier, est fondé sur un rythme de gigue, l'essentiel de la mélodie étant confié au premier violon.



Ce mouvement quasi perpétuel de l'instrument soliste, soutenu par les forts accents du trio accompagnateur et donnant à cette pièce son caractère populaire, n'est pas sans rappeler la veine mélodique féconde d'un Schubert. Cette ronde folle est interrompue peu avant la fin par un **adagio** de trois mesures, puis le mouvement initial reprend avec moins d'assurance, justifiant par là l'intervention importune du babillage féminin, et l'œuvre se termine dans la nuance **piano** sur un véritable point d'interrogation qui laisse en suspens le motif principal.

Cette œuvre, éloignée de toute rigueur intellectuelle, révèle bien le goût de Haydn pour le jeu et la fantaisie. Le mouvement lent, dans sa gravité sereine, anticipe sur la pureté religieuse des **Sept Paroles du Christ.** Avec ces quatuors de l'opus 33 et ceux qui suivront, il a légué à la musique de chambre classique et pré-romantique une littérature du plus haut intérêt, digne de figurer aux côtés des œuvres de Mozart et de celles de Beethoven.

21 ⟵

le dénigrement systématique. Le phénomène musical Massenet existe, et il n'appartient pas à des censeurs de seconde zone de le supprimer délibérément de notre patrimoine musical. Là encore, nos voisins britanniques nous dament le pion avec la récente fondation d'une active *Massenet Society* dont le secrétariat est chez Miss S.J. Wright, Flat 2, 79 Linden Gardens, Londres W2 4 EU. C'est peut-être sous l'impulsion de cette jeune association que DECCA sort une belle anthologie de pages célèbres ou oubliées dont je ne saurais donner ici tout le détail. Il s'agit d'extraits de *Marie-Magdeleine* (1873), *Hérodiade* (1881), *Manon* (1884), *Le Cid* (1885), *Werther* (1892), *Grisélidis* (1901), *Le Jongleur de Notre-Dame* (1902) et *Chérubin* (1905). Les versions choisies réunissent les plus prestigieux interprètes : Janine Micheau, Régine Crespein, Géori Boué, Pilar Lorengar, Irma Kolassi, Renata Tébaldi, Joan Sutherland ou Huguette Tourangeau, Gérard Souzay, Libero de Luca, Raoul Jobin, Mario del Monaco et autres grands noms qu'accompagnent divers orchestres dirigés par dix chefs différents. Ce n° 6 des *Maîtres de l'Art lyrique* DECCA procurera à beaucoup un plaisir musical oublié ou inconnu [12].

---

[1] **Chant grégorien et Jeu pascal de Prague** (2)
30/33 HARMONIA MUNDI, HMU 235 X g.u.

[2] **Carmina Burana, volume I**
30/33 HARMONIA MUNDI, HMU 335 X g.u.

[3] **GUILLAUME DE MACHAUT, Chansons I**
30/33 EMI REFLEXE, C 063 - 30 106 A g.u.

[4] **L'art de GUILLAUME DE MACHAUT**
30/33 ARION, ARN 38 252 Stéréo.

[5] **Musica Iberica 1100-1600**
2 × 30/33 TELEFUNKEN DAS ALTE WERKE SAWT 9620/21 BSt.

[6] **Musique de la Renaissance : luths, vihuelas, cistres.**
30/33 ARION, ARN 38 241 Stéréo.

[7] **Prestige de la harpe celtique**
30/33 ARION, ARN 38 245 Stéro.

[8] **Nicolas de GRIGNY : la Messe** (G.P. Charles Cros)
Livre d'or de l'orgue français (11).
30/33 CALLIOPE, CAL. 1911 Distr. DPI g.u.

[9] **R. SCHUMANN : Bunte Blätter op. 99**
J. BRAHMS : 3 pièces de l'op. 118
30/33 LE CHANT DU MONDE, LDX 78 558 g.u.

[10] **H. BERLIOZ : 5 Ouvertures** (Cycle Colon Davis)
30/33 PHILIPS, Trésors Classiques S.A. 5835. 367 St.

[11] **Ouvertures de MOZART, ROSSINI, WEBER, WAGNER, J. STRAUSS**
30/33 DECCA, Virtuoso SXL 6643 Stéréo.

[12] **Anthologie lyrique de Jules MASSENET**
2 × 30/33 DECCA, Maître de l'Art lyrique 10 n° 115221/2 g.u.

ASPECTS PSYCHOLOGIQUES DU DÉVELOPPEMENT MUSICAL DE L'ENFANT, ENTRE 4 ET 10 ANS (*)

par Arlette ZENATTI

Chargée de Recherche au C.N.R.S.

III. — Les capacités rythmiques

On a coutume de considérer le rythme sous un double aspect : perceptif et moteur. La plupart des auteurs insistent sur les liaisons qui existent entre ces deux aspect. « La perception du rythme inclut généralement des réactions motrices », observe B.M. Teplov [1], et P. Fraisse écrit : « Si, à la base de l'expérience du rythme, il y a bien entendu une perception, celle-ci est toujours accompagnée de réactions affectives où la composante motrice joue un grand rôle [2]. »

Cependant, malgré cette unité perceptivo-motrice du rythme, E. Hiriartborde et P. Fraisse [3] dégagent, à partir des résultats d'une recherche expérimentale menée chez des adultes, non pas « un sens du rythme global » qui serait responsable de la réussite dans toutes les situations rythmiques, mais des aptitudes rythmiques indépendantes. Ainsi, par exemple, un sujet peut discriminer des rythmes complexes mais aura des difficultés dans l'apprentissage de la danse. Selon E. Hiriartborde et P. Fraisse, les trois aspects fondamentaux du rythme sont : « sa perception, sa réalisation et l'ajustement perceptivo-moteur des réponses au stimulus ».

L'étude de la perception rythmique est complexe. Le dessin mélodique, ses différences d'intensité, peuvent modifier la perception d'une structure rythmique. C'est pourquoi, souvent, les auteurs des tests préfèrent isoler l'élément rythmique en utilisant des sons neutres (bruits frappés, claquement des mains, clics). P. Fraisse, G. Oléron, St. Ehrlich, entre autres, se sont attachés à définir les structures rythmiques, leurs limites temporelles (vitesse de succession des éléments et leur nombre), leurs différenciations qualitatives (hauteur des sons) ou quantitatives (intensité des sons).

La perception de la pulsation rythmique est un aspect important du développement des capacités rythmiques. « C'est au niveau des points d'appui périodiques que se place la perception de la pulsation rythmique », remarque J. Chailley [4], qui précise : « l'isochronie de pulsation n'affecte que l'alternance des points d'appui entre eux. Elle ne préjuge en rien de ce qui peut se passer entre deux points d'appui consécutifs ».

Comment la perception rythmique évolue-t-elle avec l'âge ?

Différentes méthodes d'investigation sont mises en œuvre pour saisir cette évolution. Nous retrouvons ici des procédures déjà utilisées dans les domaines mélodique et harmonique.

Dans notre *test d'identification rythmique,* l'enfant apprend à différencier entre eux deux rythmes différents, l'un consistant en une structure rythmique simple, répétée quatre fois, l'autre étant composé de structures diverses avec syncopes. Le dessin mélodique est identique pour les deux exemples rythmiques. A l'âge de 6 ans, ce test apparaît nettement plus difficile que les apprentissages mélodique et harmonique : 28 % des enfants réussissent cette différenciation en parvenant à donner neuf bonnes réponses successives. En revanche, à 7 ans, le pourcentage d'enfants réussissant le test s'élève à 61 % et rejoint celui de l'apprentissage harmonique (62 %).

Dans les *tests de discrimination rythmique,* qui figurent dans de nombreuses batteries de tests, le sujet écoute la présentation et la répétition d'une ou plusieurs cellules rythmiques et doit indiquer s'il y a eu un changement lors de la répétition. Dans quelques tests (Bentley, Zenatti), il doit préciser le rang de la cellule ou de la note modifiée. Selon nos résultats, les enfants de 6 ans donnent des résultats comparables dans l'épreuve de rythme comportant 2 cellules (53 % de bonnes réponses) et l'épreuve mélodique de 2 sons (54 %).

Une autre méthode d'investigation consiste à demander à l'enfant de reproduire les structures rythmiques qui lui sont présentées soit sous forme de sons neutres, soit avec des sons musicaux. Selon P. et R. Fraisse, la capacité d'appréhension de sons réguliers est la même chez l'enfant et l'adulte, le sujet pouvant reproduire une série de 5 à 6 sons frappés, en moyenne. En revanche, lorsque les figures rythmiques sont complexes et comprennent plusieurs sous-groupes de sons (par exemple : 3-2-1

1. B.M. Teplov, *Psychologie des aptitudes musicales*, Paris, P.U.F., 1966.

2. P. Fraisse, *Les structures rythmiques. Etude psychologique*, Paris, Louvain, Nauwelaerts, 1956.

3. E. Hiriartborde, P. Fraisse, *Les aptitudes rythmiques*, Paris, C.N.R.S., Monographies françaises de psychologie, 1968.

4. J. Chailley, « Rythme verbal et rythme gestuel : Essai sur l'organisation musicale du temps », *Journal de Psychologie Normale et Pathologique*, 1971, 68 (1), 5-13.

ou bien 4-2, etc.), la reproduction de ces figures s'améliore avec l'âge [5]. Comparant des débiles mentaux et des enfants normaux, P. Fraisse, P. Pichot et G. Clairouin montrent que les jeunes enfants et les débiles de même âge mental ont des niveaux équivalents de réussite. Ils trouvent, chez ces sujets, « une capacité de perception syncrétique du successif, élément fondamental de la perception du rythme », ce qui leur assure un « niveau qui contraste avec celui de leur développement mental » [6]. M. Stambak [7] observe une évolution nette des réussites concernant la perception des figures rythmiques complexes entre 6 et 9 ans, avec un saut important entre 6 et 7 ans. Les structures qui comportent 3 et 4 coups sont réussies à 6 ans, celles de 5 coups le sont à 8 ans, celles de 6 coups à 10 ans ; celles de 7 et 8 coups sont échouées, même à l'âge de 12 ans, par 50 % des enfants. M. Stambak note que des enfants dyslexiques ont souvent des résultats inférieurs à ceux des enfants normaux. Selon les recherches de R. Petzold [8], les enfants des classes primaires reproduisent aussi facilement le rythme d'une structure, que celle-ci soit frappée ou jouée au piano sous une forme mélodique.

Les reproductions des durées des sons apparaissent très variables chez l'enfant de 6 ans. P. Fraisse observe qu'à cet âge, les enfants « sont très sensibles au contenu de la durée : les durées pleines, c'est-à-dire constituées... par un son continu, sont surestimées, tandis que les durées vides (intervalles entre deux sons) sont fortement sous-estimées ». A 8 ans, les estimations des enfants sont plus précises et moins variables ; elles s'améliorent jusqu'à l'âge adulte [9].

L'enfant est-il sensible à l'isochronie de la pulsation rythmique ? Dans notre série de tests de jugement esthétique figurent des épreuves rythmiques : un même motif mélodique est présenté avec ou sans isochronie de la pulsation rythmique. D'après les résultats, l'enfant commence à marquer une préférence significative pour la régularité de la pulsation rythmique à l'âge de 5 ans. Il est important de noter que ces préférences concernent des rythmes de à $\frac{2}{4}$. Dans les mesures à $\frac{6}{8}$, les jugements des jeunes enfants sont plus fluctuants. C'est pourquoi on compte seulement 26 % d'enfants de 6 ans exprimant des préférences systématiques pour l'isochronie de la pulsation rythmique, proportion plus faible que celles enregistrées dans le domaine des préférences pour la consonance et la tonalité. A 7-8 ans, les niveaux deviennent comparables dans les épreuves mélodique et rythmique. Dans ses épreuves perceptives, R. Petzold enregistre deux fois moins de bonnes réponses dans les épreuves à $\frac{6}{8}$ que dans les épreuves à $\frac{2}{4}$. Ces résultats confirment la difficulté qu'éprouverait l'enfant à structurer la mesure à $\frac{6}{8}$.

Etudiant le sens de l'isorythmie chez l'enfant de 10 à 12 ans d'après l'étude de créations vocales, P. Germain [10] note que le chant devient non isorythmique à des moments où l'enfant, sous l'effet de l'inspiration, se laisse gagner par l'émotion. En revanche, des gestes tels que des claquements de mains, des pas de danse, permettent de conserver la régularité du rythme. Quand l'élément verbal intervient, le rythme musical oscille entre deux extrêmes : l'isorythmie et le récitatif. Lorsque l'enfant écoute des œuvres musicales, P. Germain observe une corrélation entre la régularité de la pulsation rythmique de ces œuvres et un sentiment de sécurité, de stabilité chez l'enfant, tandis que l'absence d'isorythmie apporte un sentiment d'inconfort, d'anxiété.

Le tempo spontané de l'enfant correspond à la cadence que celui-ci choisit librement pour exercer des activités motrices simples, par exemple, frapper des battements sur la table. D'après les résultats de P. Fraisse, P. Pichot et G. Clairouin, les enfants jusqu'à 6 ans ont un tempo spontané rapide qui se ralentit, par la suite, à mesure que l'âge croît. Ce tempo rapide est également celui des débiles profonds, de même âge mental que les jeunes enfants. Selon M. Stambak, l'enfant conserve entre 6 et 10 ans des valeurs de tempo encore rapides et instables, ces valeurs n'étant pas les mêmes lors d'un test et d'un retest. A partir de 12 ans, le tempo devient stable, soit rapide, soit lent, selon les individus.

La capacité de suivre et de maintenir une cadence est appréciée par divers types d'épreuves, par exemple :

— l'enfant doit synchroniser ses frappes avec les battements d'un métronome. Il doit non seulement suivre cette cadence mais la garder après l'arrêt du métronome ;

5. P. et R. Fraisse, « Etudes sur la mémoire immédiate. I. L'appréhension des sons », *Année Psychol.*, 1958, 58, 321-338.

6. P. Fraisse, P. Pichot et G. Clairouin, « Les aptitudes rythmiques. Etude comparée des oligophrènes et des enfants normaux », *Journal de Psychologie Normale et Pathologique*, 1949, 41-42, 309-330.

7. M. Stambak, *Trois épreuves de rythme*, in R. Zazzo, *Manuel pour l'examen psychologique de l'enfant*, Neuchâtel, Paris, Delachaux et Niestlé, 1960.

8. R.G. Petzold, *Auditory perception of musical sounds by children in the first six grades*, Madison, The University of Wisconsin, 1966.

9. P. Fraisse, *Les conduites temporelles*, Paris, P.U.F., 1957.

10. P. Germain, *Le sens de l'isorythmie chez l'enfant de dix à douze ans d'après l'étude de créations vocales*, Université de Paris IV, 1971.

— il doit synchroniser ses frappes avec les pulsations rythmiques d'une œuvre musicale ;
— il doit essayer de danser en mesure.

Selon P. Fraisse, P. Pichot et G. Clairouin, l'aptitude à suivre une cadence croît avec le développement général ; la synchronisation des frappes avec les battements d'un métronome est moins bonne quand les cadences à suivre sont lentes, c'est-à-dire s'éloignent du tempo spontané. R. Petzold note, de même, que les tempi à 60 et 92 sont plus difficiles que ceux à 120 et 152, pour les enfants de toutes les classes du cycle primaire. La tendance générale de ces enfants est de taper plus vite que le métronome.

La synchronisation des frappes ou des pas de danse avec les pulsations rythmiques d'une œuvre musicale dépend de la complexité de cette œuvre et de la netteté de la pulsation rythmique. C'est ainsi que, par exemple, les enfants examinés par R. Petzold, dans les classes primaires, ne peuvent synchroniser leurs battements avec la pulsation rythmique d'œuvres orchestrales faisant intervenir des mesures à $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$ rapide, $\frac{3}{4}$ lent, $\frac{6}{8}$ rapide.

Dans des épreuves de danse, Yersild et Bienstock [11] cinématographient les pas d'enfants d'école maternelle et ceux d'adultes. Ils constatent des progrès très nets entre 2 et 5 ans ; les performances des adultes sont supérieures à celles de ces enfants. Dans leur comparaison des débiles profonds et des enfants normaux, P. Fraisse, P. Pichot et G. Clairouin sont frappés par de grandes différences individuelles. Certains débiles, comme certains enfants normaux âgés de 3 à 6 ans, « ont une adaptation rapide, pour ne pas dire immédiate, de tempo à celui du morceau ». Les enfants normaux plus âgés perdent leur spontanéité, surtout à partir de 10-12 ans. Cependant, l'âge intervient en faveur des moins doués qui compensent, par un effet de l'éducation et un effort d'adaptation, leur inaptitude spontanée.

(*A suivre*)

11. A.T. Jersild, S.F. Bienstock, « The development of rhythm in young children », *Child Devel. Monogr.*, 1935, 22.

Le Salon « Audiovisuel et Communication » 1975

« L'AUDIOVISUEL EST ENTRE DANS VOTRE VIE QUOTIDIENNE. » Tel est le thème du IVe Salon International « Audiovisuel et Communication » qui se tiendra au Parc des Expositions de la Porte de Versailles à Paris du 2 au 8 avril 1975.

Couvrant les domaines de l'information, de la formation, de la promotion et des loisirs, ce Salon apporte la démonstration pratique de l'importance capitale que prend l'audiovisuel dans le monde d'aujourd'hui.

Pour permettre aux utilisateurs de constater l'efficacité des moyens audiovisuels et de choisir les équipements et les programmes adaptés à leurs besoins, des cas concrets seront présentés à la fois sur les stands et dans une salle-forum (« Illustration de l'Audiovisuel ») édifiée spécialement au centre du hall d'exposition.

A l'occasion de ce grand carrefour international de l'audiovisuel, des présentations-débats rassembleront, dans la salle-forum, producteurs, réalisateurs et utilisateurs. Ces derniers auront ainsi la possibilité de rapports fructueux avec les fabricants des équipements et systèmes, les éditeurs et réalisateurs de programmes, et les sociétés de services. Ils pourront apprécier sur place la qualité et l'intérêt des programmes spécifiques qui seront présentés et qui répondent aux besoins des collectivités, des entreprises et de l'enseignement sous toutes ses formes.

L'ensemble des cas concrets présentés constituera une illustration au travers de laquelle chaque exposant donnera son image de marque. Ce programme fera l'objet, par les organisateurs, d'une diffusion très large avant l'ouverture du Salon. Cela permettra, en particulier pour les visites de groupe, de choisir des horaires en fonction de l'intérêt à l'égard des différents aspects d'application de l'audiovisuel.

Le salon sera ouvert du mercredi 2 avril au mardi 8 avril inclus, de 9 h à 18 h. Fermeture le dimanche 6 avril. Nocturne jusqu'à 22 h le lundi 7 avril.

STENDHAL

HENRI BEYLE OU « L'ART D'ECRIRE »

Yves HUCHER
Professeur de Lettres

I. — HENRI BEYLE OU « L'ART DU CONTRE-PIED »

Il n'a rien d'un « monstre » au « caractère atroce » — tel le décrit sa tante Séraphie ; et pourtant son plus lointain souvenir est d'avoir mordu à la joue une sienne cousine, « *femme de vingt-cinq ans qui avait de l'embonpoint et beaucoup de rouge. Ce fut apparemment ce rouge qui me piqua* ».

On lui parle d'un Dieu qu'il faut aimer. Mais la mort d'une mère tendrement chérie qu'il perd, alors qu'il n'a pas sept ans, lui fait haïr ce Dieu, assez cruel pour priver un enfant de l'amour maternel.

A côté d'un père tatillon, replié sur lui-même, avare et dispensateur d'une éducation étouffante, il a regretté sans doute de ne pas connaître les joies qui furent celles de son cher Jean-Jacques, de la lecture de Plutarque dans l'échope paternelle. Il voit ce père impassible devant le cercueil de sa femme, verser des pleurs en apprenant l'exécution de Louis XVI ; alors il se fait « jacobin », haïssant les « ultras », méprisant les bourgeois enrichis, tenté d'admirer les élans du peuple vers l'énergie et la justice, mais retenu, freiné, coincé par la répulsion instinctive de l'aristocrate qu'il demeure, pour tout ce qui est « *vulgarité et bêtise* ».

Il prouvera combien il est capable d'observation minutieuse, entretenue avec la patience de l'entomologiste, la patience du romancier qui « *promène son miroir tout au long de sa route* » ; et pourtant, tout enfant, obstiné et secret, sans contact avec les camarades de son âge, il a « jugé » ses semblables, et ne déteste rien tant que la convention, le conformisme et le manque de naturel.

Il dit : « *J'aime les mathématiques pour elles-mêmes, comme n'admettant pas l'hypocrisie et le vague, mes deux bêtes d'aversion.* » Mais sur le point d'entrer à l'Ecole Polytechnique, il néglige, tout simplement, de s'y présenter.

Il étouffe entre ses montagnes grenobloises, mais à peine à Paris, il souffre de la ville boueuse, encombrée, et surtout sans « *un horizon de montagnes* » ; il a rêvé d'y trouver enfin la liberté, et il s'y sent « abandonné ».

A l'âge où l'on croit tout possible, il rêve d'écrire « *des pièces, comme Molière* » ; mais dans son sens des réalités, il décide de ne pas s'engager dans la carrière d'écrivain avant d'avoir assuré son existence, et ce n'est qu'en 1817 qu'il signera pour la première fois d'un pseudonyme fort surprenant et inattendu « *M. de Stendhal, officier de cavalerie* ». Par la suite, il négligera le « titre » mais gardera ce nom — qui a fait oublier les cent dix-sept autres pseudonymes et jusqu'à son prénom — et qu'il prononçait « stan-dhal » !

Passionné de peinture, il ignore tout — et n'en veut rien connaître — des écoles françaises ou flamandes. Encore plus passionné de musique, il n'entendra que la musique vocale, et même que le *bel canto :* pour le plaisir il y aura Rossini, à qui il consacrera un ouvrage, pour la joie, Cimarosa, dont il voit plus de cent fois *Le Mariage secret ;* pour le « bonheur divin », il y aura Mozart dont il entendrait *Don Juan* « *au prix de je ne sais combien de jours de prison* ».

Et l'on peut broder sur ce thème à l'infini, que l'on regarde vivre l'homme « *à la poursuite du bonheur* », qu'on lise l'œuvre de l'écrivain avide de gloire, le styliste qui « *écrit mal, par amour exagéré de la logique* », que l'on interroge le moraliste pour qui le pire danger, comme pour Molière, est l'hypocrisie, mais qui, par une nécessité d'instinct et de raison, se dote d'une « *prudence qui impose de dissimuler pour mieux se faire reconnaître des âmes d'élite* » qui sauront « *deviner sous le masque* » ce qu'il y a en lui de « *tendresse* » et de « *virtu* » italienne, c'est-à-dire de force d'âme...

II. — JULIEN ET FABRICE : DEUX « IMAGES » DE STENDHAL ?

Tous les commentateurs de Stendhal ont relevé certaines circonstances dans *Le Rouge et le Noir,* qui sont autant d'allusions biographiques très précises.

1. Voir notre « Approche du roman au XIXe siècle », dans le numéro de décembre 1974.

Le portrait de Julien Sorel (I, 4) est celui d'Henri Brûlard. Tous deux s'inspirent en tout des *Confessions* de Rousseau (I, 5) et ont appris par cœur « *tout le Nouveau Testament en latin* » (I, 5); ils « abhorrent » l'un et l'autre leur lieu de naissance et rêvent de Paris où ils sauront attirer l'attention « *par quelque action d'éclat* ». Etonnement, admiration, espoir, doute, sont pour Julien et surtout pour Mme de Rénal les premières phases successives de l'amour (I, 6, 7, 8) telles que Stendhal les a décrites en 1822 dans son livre *De l'amour*. La fameuse scène, dans *Une soirée à la campagne* (I, 9), prend une telle importance dans la correspondance de l'auteur qu'on a pu y voir la relation authentique d'un souvenir biographique. Le voyage de Julien en Angleterre (II, 7) se retrouve, identique, dans les *Souvenirs d'égotisme* (ch. 6). La déclaration de Julien aux jurés (II, 46) est purement stendhalienne et ne doit absolument rien aux archives du procès Berthet.

Ce ne sont là que quelques exemples que l'on peut étendre à plaisir aux protagonistes du roman comme aux comparses, et l'on peut lire *Le Rouge et le Noir* — et jusqu'à son titre ! — en tenant le roman d'une main et, de l'autre, la *Vie d'Henri Brûlard* ou les *Souvenirs d'égotisme*.

Mais cela fait, on hésitera encore entre deux attitudes. Celle du syllogisme bien connu : Julien est un ambitieux antipathique; il est la personnification de l'auteur; donc Stendhal est un ambitieux antipathique. De l'aversion d'un fils pour son père, à la manie de faire du moindre incident quotidien une vraie bataille tactique, de l'idolâtrie pour Napoléon aux conceptions de « l'amour », tout semble renforcer cette construction. On peut aussi défendre une position différente. Lorsque Stendhal, ardent lecteur de *La Gazette des Tribunaux*, fusionne en un roman les « affaires » Laffargue et Berthet, il a derrière lui une époque, une carrière « ratée », une course au bonheur, que son héros découvre, entreprend et poursuit pas à pas. Ce qui est chez Julien énergie d'action est, chez Stendhal, énergie d'imagination, avec son culte du Moi, à la fois enivrant et décevant. Et malgré les références biographiques, les identités plus que remarquables, Julien est peut-être le portrait de ce que son auteur aurait voulu être.

Une édition critique de *La Chartreuse de Parme* est certes moins chargée de rappels biographiques que *Le Rouge et le Noir*: on n'y cite guère la *Vie d'Henri Brûlard* ou les *Souvenirs d'égotisme* que pour étayer l'attitude commune du héros et de l'auteur vis-à-vis d'un père détesté, pour apprécier l'influence des lectures; enfin, la Sansévérina et Clélia Conti sont les deux types de femmes idéales dont à rêvé Stendhal, telles qu'on les trouvait déjà en Mme de Rénal et Mathilde de la Mole dans *Le Rouge et le Noir*.

Mais deux remarques s'imposent. D'une part, les références à *Rome, Naples et Florence* (1817), aux *Promenade dans Rome* (1829) et naturellement aux *Chroniques italiennes* (1837-1839), sont beaucoup plus précises et fréquentes. D'autre part, et surtout, *La Chartreuse* ne contient pas une, mais deux « images » de son auteur.

Certes, Fabrice est, mieux encore que Julien, l'incarnation de Stendhal, mais d'un Stendhal idéalisé : Fabrice ressemble plus qu'Henri Beyle à l'Hippolyte de Racine, « ... *charmant, jeune, traînant tous les cœurs après soi* ». Il est surtout doté d'une imagination plus forte, d'un besoin de lutte qu'il peut plus largement satisfaire n'ayant pas à se préoccuper de « faire » d'abord sa carrère; ses goûts sensuels et son esprit n'ont pas entamé sa foi, et il n'est pas à l'image du roman lui-même, « *désespérément laïque et païen* ». L'auteur et son héros ont certes en commun « *ce cœur de fabrique trop fine qui a besoin de l'amitié de ce qui les entoure* ». Mais Stendhal, dans les besognes fastidieuses et sans gloire de son pauvre « consulat » de Civita-Vecchia », rêve le succès, le plaisir, les ambitions satisfaites que Fabrice connaît...

D'autre part, Stendhal, ce n'est pas moins le comte Mosca que son humanité, sa bonté chevaleresque et son habileté nous rendent en fin de compte sympathique. Mais c'est un Stendhal vieilli, déçu de n'avoir pu jouer un rôle politique et qui se console, ou tente de se consoler, en se regardant vivre tel qu'il aurait voulu vivre et vieillir : « *suprême ironie d'un Moi trop ambitieux* » et qui « *tendait ses filets trop haut* ».

Julien et Fabrice : deux images de Stendhal ? Disons plutôt : *Le Rouge et le Noir* et *La Chartreuse de Parme* : deux autobiographies de Stendhal, non pas « romancées » mais revues, complétées, embellies au point d'en faire une « *revanche en imagination sur la vie* ». Ce que le jeune conscrit Fabrice a vu et vécu de Waterloo, Henri Beyle, qui a rejoint Napoléon seulement au fort de Bard, n'a pu que l'imaginer avec ses impressions de baptême du feu au passage des Alpes. De même, Stendhal, pour qui l'énergie et l'ambition ne sont que des chemins vers le bonheur, rêve-t-il de cet instant suprême où le « héros » ne peut plus qu'abdiquer : Julien au matin de sa mort s'écrie : « *Allons, tout va bien, je ne manque point de fermeté* » (II, 45); Fabrice, montrant les 380 marches de sa prison de la tour Farnèse, « *oubliait complètement d'être malheureux* » (ch. 18); Mosca peut s'offrir le luxe moral de toutes les générosités.

Et Stendhal comprend peut-être, au plus profond de lui-même, qu'il lui a manqué l'épreuve de la prison qu'ont connue Julien et Fabrice; qu'il lui a manqué, quoi qu'il en dise (*Vie de Henri Brûlard*, ch. 21, 36 et 37) un peu de cet « *espagnolisme* », cet élan gratuit de l'âme, cette générosité spontanée, qui permet au comte Mosca « d'assumer » pleinement sa vie.

III. — NOTES A L'ATTENTION DES CANDIDATS

a) Ajoutons quelques éléments bibliographiques sur Stendhal [2] :

L. Blum, *Stendhal et le beylisme* (A. Michel, 1914).

P. Valéry, *Variété II* (Gallimard, 1924).

Alain, *Stendhal* (Rieder, 1935).

M. Bardèche, *Stendhal romancier* (Table Ronde, 1946).

H. Martineau, *L'Œuvre de Stendhal, Le Cœur de Stendhal* (A. Michel, 1951, et Le Divan, 1952).

A. Caraccio, *Stendhal* (Boivin-Hatier, 1951).

Cl. Roy, *Stendhal par lui-même* (Le Seuil, 1951).

G. Blin, *Stendhal et les problèmes du roman* (J. Corti, 1954).

P.G. Castex, *Le Rouge et le Noir de Stendhal* (Société d'Edition de l'Enseignement Supérieur, 1947).

G. Mouillaud, *Le Rouge et le Noir de Stendhal, le roman possible* (Larousse « Université », 1972).

b) *Sujets de devoirs :*

1. Après avoir affirmé : « Le but du roman n'est pas de connaître le monde, mais de le recréer, ni de définir la vie mais d'en donner l'illusion », M. Jean Hytier pose le principe suivant : « Le roman *doit être faux* comparé à la réalité, car autrement il se confondrait avec l'histoire, la géographie humaine ou d'autres sciences, et le roman doit *sembler vrai*, car créer l'illusion du monde est la fonction même de l'imagination du romancier. »

Le roman de Stendhal vous semble-t-il satisfaire à cette ambition ?

2. Dès 1812, Stendhal définissait lui-même le « beylisme » comme « l'ensemble des vues psychologiques, morales, sociales, esthétiques qui facilitent et conditionnent la *chasse au bonheur* ».

Ce que vous connaissez de la vie de Stendhal et de ses « personnages » vous semble-t-il répondre à cette définition ?

N.B. — Pour ces deux sujets, on peut se limiter aux deux œuvres principales : *Le Rouge et le Noir* et *La Chartreuse de Parme*. Il serait peut-être dangereux, surtout pour le second sujet, de se limiter à une seule de ces œuvres.

c) *Conseils aux candidats :*

1. Les articles publiés dans *L'Education Musicale* sont beaucoup moins des « corrigés de devoirs » que de simples « notes » destinées à provoquer la réflexion personnelle du lecteur. On doit les considérer comme de simples points de départ, non comme des « modèles ».

2. La première des *épreuves préparatoires écrites*, « Dissertation sur un programme de caractère général, non limité à la discipline » (durée : 6 h, coeff. : 3), comporte, on le sait, trois questions. Nous nous attachons ici, en priorité, à la question purement littéraire. Nous envisageons cependant de ne pas négliger les deux autres.

3. De plusieurs rencontres et conversations avec des candidats qui se sont mis au travail dès la publication du programmes du concours, il ressort deux remarques :

a) Les lectures sont indispensables, mais elles doivent être orientées et limitées tout de même à l'essentiel. C'est cette orientation que nous essayons de donner à nos bibliographies successives (qu'il faut donc additionner et non remplacer l'une par l'autre).

b) Des *travaux écrits* sont indispensables. Certes, des candidats, déjà professeurs en exercice, donc titulaires du C.A.E.M., savent écrire et construire une dissertation. Mais il est nécessaire de se « refaire la main » et de se préparer activement aux sujets du programme. Il apparaît que la cadence d'un *devoir toutes les trois semaines* est à la fois nécessaire et possible.

LES CONCERTS DE MIDI

Tous les jeudis, à 12 h 30, dans l'Amphithéâtre de l'Institut d'Art et d'Archéologie, 3, rue Michelet, 75006 Paris

- Le jeudi 16 janvier 1975, à 12 h 30 : Musiciens témoins de l'histoire. De la franc-maçonnerie (illustré de documents iconographiques). Avec le concours d'Aimée Van de Wiele, claveciniste, et d'ensembles vocal et instrumental traditionnels. Présentation de Roger Cotte.
- Le jeudi 23 janvier 1975, à 12 h 30 : Les Ménestriers. Musique du Moyen-Age et de la Renaissance.
- Le jeudi 30 janvier, à 12 h 30 : Jean-Pierre Rampal, flûtiste, et Odette Le Dentu, harpiste (A. Vivaldi, O. Respighi, G. Fauré, J. Bodin de Boismortier, L. Bério, L. Boccherini, G. Rossini).

Avant le concert : buffet (non compris) à partir de 11 h 45.

Prix des places : 6 F. Etudiants : 5 F.

Abonnements (pour 5 concerts au choix) : 25 F. Etudiants : 20 F.
Carnets collectifs (5 places pour le même concert) : 25 F. Etudiants : 20 F.

Renseignements : Mlle Francine Franz, tél. : 727.54-74, et permanence tous les jeudis de 10 h à 12 h 30, à l'Institut de Musicologie, 3, rue Michelet, 75006 Paris, tél. : 326.94.14.

---

2. Voir notre premier article « Approche du roman », dans l'*E.M.* de décembre 1974.



(*Suite de nos numéros* 211, 212 *et* 213)

Etait-ce vraiment le nouveau, ce que nous proposaient ces grammaires élaborées *a priori*, et à la naissance desquelles nous avons assisté ces dernières décennies ? Certes, elles apportaient du nouveau par rapport au but qu'elles s'étaient choisi : du nouveau dans la grammaire, et plus précisément il y avait là une foule de grammaires possibles. Vraiment possibles ? En théorie, oui. Nul ne peut interdire, ni même blâmer ceux qui passent leur temps à composer des grammaires *in abstracto*. C'est une occupation comme une autre. Il restait pourtant à toutes ces grammaires de prouver par la suite leur viabilité, de se justifier sur le plan artistique, de constituer un terrain de croissance fécond pour les véritables fruits artistiques — les œuvres. Seule l'épreuve de l'efficacité et de la permanence de ces dernières aurait pu justifier, *a posteriori*, la valeur d'une grammaire. Mais il s'est passé quelque chose d'imprévu : le champ de structures (que nous supposons mutuellement compatibles au plus haut degré) de n'importe laquelle de ces grammaires possibles n'offrait qu'un terrain de manœuvre assez exigu. L'académisme naissait à un rythme fantastique, bien plus accéléré que n'en avait encore enregistré toute l'expérience de l'histoire. Dans les cas extrêmes, c'est-à-dire quand la grammaire élaborée *a priori* était tout à fait insolite, elle se montrait tout juste capable de supporter une seule application, une œuvre unique. La deuxième était déjà académique, même composée par l'inventeur du langage respectif, même due aux imitateurs toujours présents. Force nous a donc été d'assister à une succession de produits uniques, peu capables de favoriser le développement ultérieur des solution proposées, une succession de langages forgés par synthèse, illustrée par une seule œuvre valable (la première) et privés de toute perspective de devenir un terrain fertile de culture artistique. Et finalement l'attitude même s'est transmise : il a fallu constituer une grammaire pour chaque œuvre.

Evidemment, dans ces conditions, les chances de communicabilité diminuent d'une façon vertigineuse. Et bien que les festivals de musique « nouvelle » se soient considérablement multipliés, bien qu'un public (assez partisan d'un côté, assez fluctuant de l'autre) existe pour ces manifestations, bien qu'un mécénat se soit exercé sous bien des formes en leur faveur, il est clair que tout ne tourne pas rond dans ce domaine. La « nouvelle » musique continue à vivre dans des conditions absolument spéciales et dans de véritables réserves. Ce qui lui fait défaut, c'est — je pense — l'adhésion généreuse et durable que nous remarquons dans les rapports habituels des auditeurs avec la musique. On peut placer quelque temps Beethoven au-dessus de tous, puis lui préférer Bach, et à une autre époque de la vie, Wagner ou Debussy. Mais l'adoption d'un favori n'implique pas le rejet des autres. On intègre un Haydn, un Schubert, un Berg pour le restant de ses jours et non pas pour une saison, avant que n'apparaisse à l'horizon une autre grammaire ou une autre étoile. (Il serait instructif d'établir la statistique suivante : lesquelles des œuvres qui faisaient sensation il y a cinq, dix ou quinze ans à tel ou tel festival spécialisé de musique nouvelle ont encore cours, et combien de ceux qui les applaudissaient les admirent encore.)

On peut s'étendre longuement sur ce sujet. Je ne voudrais pas polémiser, mais le simple examen des programmes internationaux de concert, d'émissions radio, de la production de disques, etc., nous forcera de conclure que cette partie de la musique des deux dernières décennies qui s'intitule « nouvelle » ou « vivante » a une présence inexplicablement restreinte pour un phénomène qui se déclare contemporain à tous coups, et cela, en dépit des efforts soutenus et parfois généreux qu'on a faits pour l'imposer. D'une façon générale, elle poursuit son existence dans ce que nous appelions plus haut des « réserves » (festivals ayant un certain profil, émissions et concerts qui lui sont consacrés en entier, maisons de disques et d'édition spécialisées, etc.) et nous assistons, dans ces réserves, à une avalanche de titres dont bien peu retrouvent plus tard de l'actualité. En moyenne, les auditeurs semblent obstinément opaques à la plupart des impulsions informationnelles venues de ce côté. Libre aux compositeurs d'en accuser le public, à celui-ci de répliquer — non sans raison — que les auteurs eux-mêmes renient souvent leurs œuvres par la suite, aux critiques de prendre parti pour l'un ou pour l'autre, avec des arguments plus ou moins plausibles : je n'en demeure pas moins persuadé qu'il est peu probable que tous les postes récepteurs (ou en tout cas leur majorité écrasante) se soient déréglés simultanément. Je peux comprendre qu'un auditeur soit devenu, à partir d'un certain moment de son évolution, un « réactionnaire ». Je peux imaginer qu'une œuvre

trop nouvelle surprenne le public et qu'elle ait besoin d'un temps objectif pour s'imposer (et pourtant combien l'expérience historique nous montre d'œuvres révolutionnaires — *la Neuvième, la Fantastique, Tristan, Pelléas, Wozzeck, le Sacre du Printemps* — qui ont suscité, dès leur apparition, une émotion considérable et qui sont restées !). Je peux enfin comprendre qu'un auteur (Gesualdo, par exemple, ou Varèse) voit plus loin que son temps et que sa vision ne recoupe les idées communes que dans un avenir indéfini. Mais il m'est absolument impossible d'admettre qu'une très large catégorie de compositeurs aient en bloc une vision totalement inaccessible à une portion proportionnellement bien plus large du public. Et comme il m'est difficile de douter de la réaction spontanée du grand nombre, je me propose plutôt d'examiner les idées de la minorité, puisque toute idée, ne l'oublions pas, s'acquiert au cours d'un processus formateur qui peut être correct ou erroné.

J'ai déjà signalé plus haut cette particularité de la pensée musicale actuelle, qui consiste à déplacer l'attention presque exclusivement vers l'objet et à négliger d'autant le sujet. L'œuvre musicale est appréciée sous l'angle des catégories au lieu de l'être dans sa substantialité (impliquant avant tout l'effet psychique) ; la norme en soi devient le principal personnage de l'aventure musicale, elle s'élabore *a priori* et il lui suffit, pour se justifier sur le plan esthétique, de se montrer neuve par rapport au passé. Une fois le critère de l'originalité placé sur ce terrain, nous assistons à une succession de plus en plus étourdissante de normes d'une bizarrerie croissante et finalement — il fallait s'y attendre ! L'idée même de norme se dégrade et l'on est forcé de recourir à toutes sortes de solutions fondées sur l'intuition, l'automatisme, ou le caprice. La seule donnée constante demeure l'intention de remplir une certaine durée de sonorités plus ou moins suggestives. Mais par quelle erreur subjective le compositeur en est-il venu à situer les choses en pleine erreur objective ? Il n'existe à cela qu'une réponse : il a cessé de se constituer en sujet récepteur au cours de l'acte de création.

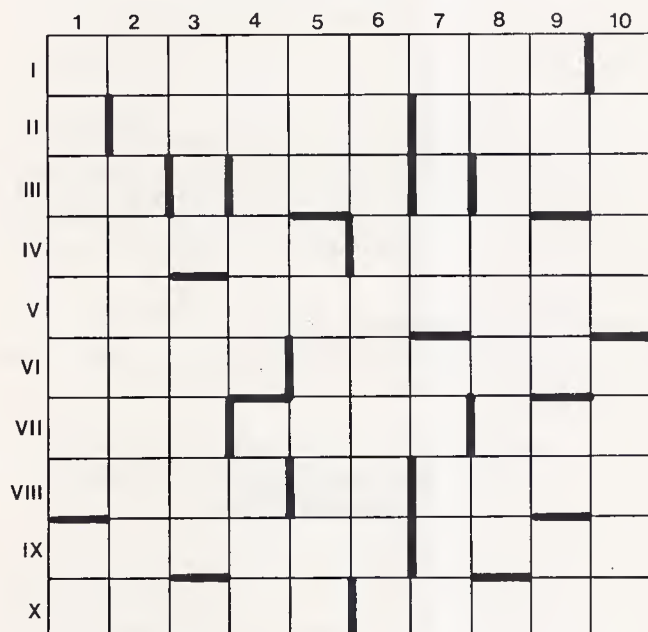
Pour expliquer et appuyer le point de vue exprimé plus haut, il nous faudrait pénétrer profondément dans le mécanisme de l'acte créateur, chose presque impossible dans les dimensions de cet essai. J'essaierai donc de suggérer plutôt que d'expliquer au lecteur l'idée que je viens d'énoncer. Il me semble que l'endroit où l'œuvre atteint son premier degré de réalité est l'imagination du compositeur. Là, elle préexiste de façon idéelle à la version matérielle (elle-même « en puissance ») de la partition, de même que celle-ci préexiste à la version actualisée par les structures acoustiques effectives (forme sous laquelle elle atteint l'auditeur). Dans l'acte de la composition, l'objet est forgé, combiné, modifié, refondu sur le plan imaginaire — tout cela, évidemment, dans les données d'un langage, ce qui en fait objectivement l'application possible d'un système de normes; enfin certain facteur du for intérieur de l'artiste décide que l'objet (ou tel de ses fragments) est artistiquement viable. C'est bien entendu l'artiste qui prend cette décision, mais il la prend cette fois en qualité de récepteur. Nous avons donc d'un côté les capacités imaginatives de X, son pouvoir de synthèse, sa fantaisie et sa force qui modèlent — idéalement — un objet; à son tour cet objet se présente à X en tant que récepteur, consommateur d'art qui est ou non d'accord, qui accepte ou repousse les formulations de X le créateur. Le fait que dans de nombreux cas, et non des moins probants (Schumann, Wagner, Debussy, Stravinski, etc.), le processus imaginatif se produit à l'aide d'un instrument demeure secondaire. Cela dépend de la perfection de l'ouïe intérieure de l'artiste, et parfois simplement de ses habitudes (Enesco, bien que possesseur d'une ouïe intérieure absolument exceptionnelle, composait très rarement sans piano) ; dans son essence, le processus demeure mental, imaginatif. L'œuvre est forgée idéellement (dans toute l'individualité de sa Gestalt) avant d'être confiée matériellement au papier, mais elle ne prend corps qu'au moment où l'artiste, constitué en sujet récepteur, lui accorde son laissez-passer. Et pour qu'il l'accorde, il faut que l'objet imaginé lui plaise (j'ai lâché le mot suspect), qu'il lui plaise, à ce moment, plus que tout autre objet musical au monde, car c'est uniquement cet amour total (autre expression incommode !) qui justifie le fait d'offrir à d'autres un objet né de sa seule imagination. Il est d'ailleurs possible, et même absolument naturel, que plus tard l'artiste, ayant dépassé le moment d'incandescence de son rêve, voit son œuvre dans ses dimensions et ses significations véritables et qu'il en vienne à la moins aimer. Car loin d'être étranger au processus de réception artistique, le véritable créateur possède au contraire un mental et un sensoriel organisés en un poste récepteur qui dépasse de beaucoup en finesse celui de l'auditeur ordinaire et même, j'ose l'affirmer — celui du critique. En fait, on aurait beau affirmer le contraire, la situation demeure celle que l'histoire permet de vérifier : les grands compositeurs ont toujours eu de la musique des autres la compréhension la plus lucide, la plus passionnée et la plus profonde.

(*A suivre*)

Mots croisés

de Pierre MONTREUILLE

Problème n° 7



HORIZONTALEMENT

I — Quelques pas de danse /.

II — / Ses « sonate per cembalo » annoncent D. Scarlatti / Un grand compositeur y naquit, l'année où Mozart écrivait son premier quatuor.

III — Note / . / Origine de bruit / . / Il a dit : « Un des traits de la nouvelle école russe est de fuir la vulgarité et la banalité. »

IV — Un des Six, président de la S.A.C.E.M. / Pas toujours lyrique.

V — Maîtrises d'églises.

VI — Exister / Prénom de l'auteur de Padmavati.

VII — Titre du compositeur Arthur Bliss / Eisenstein et Prokofiev le montrèrent terrible / Trompe danoise.

VIII — En quartes / Trois en imitation, deux ici / Voix de femme.

IX — Ce Toulousain, né en 1872, est un célèbre pédagogue / Elevé.

X — Un membre du groupe de la Jeune France / Une théorie de cet acousticien explique la naissance des gammes.

VERTICALEMENT

1 — Paul Arma y est né / Initiales d'un chansonnier, né en 1926, spécialisé dans le pastiche.

2 — Relatif à la perception sonore.

3 — Jouer legato / Un bossu en est originaire /.

4 — Ne caractérise pas la mémoire d'un concertiste / Extrait.

5 — Se fredonne / Noir et blanc.

6 — Il a écrit : « Les sons ont une couleur, les couleurs ont une musique. »

7 — Auteur d'histoires / Banal mais désordonné.

8 — Violoniste élève de Corelli /.

9 — Presque tenu / De Debussy / Note / Commencent une gigue.

10 — Notes liées / Huit, dans la flûte à bec.

Préparation du tableau d'avancement au grade de professeur certifié au titre de la rentrée 1975-1976

La circulaire n° 74-431 du 25 novembre 1974 définit la procédure d'élaboration du tableau d'avancement au grade de professeur certifié au titre de la rentrée scolaire 1975-1976.

Longuement détaillée, elle contient entre autres choses :

I. Conditions à remplir pour être inscrits au tableau d'avancement

I. - 1° *Conditions statutaires.*

Les candidats doivent être enseignants titulaires relevant du ministère de l'Education (chargés d'enseignement, conseillers principaux d'éducation, adjoints d'enseignement, professeurs d'enseignement général de collège, professeurs d'enseignement général de collège d'enseignement technique, instituteurs, conseillers d'éducation, etc.).

Peuvent être proposés les personnels enseignants titulaires en activité, placés en service détaché, affectés dans l'enseignement supérieur ou sur un emploi de chef d'établissement, ou de censeur.

Par contre, les enseignants en disponibilité ou en congé de longue durée ne peuvent pas être proposés.

I. - 2° *Conditions d'âge et de service.*

Les intéressés doivent être âgés de quarante ans au moins et justifier de dix années de services effectifs d'enseignement, dont cinq en qualité de fonctionnaires titulaires relevant du ministère de l'Education. Ces conditions s'apprécient au 1er octobre 1975.

Ces dispositions appellent les précisions suivantes :

1° Les services exigés sont des services effectifs, le service militaire (ou service national actif) ne peut être pris en compte.

2° Les services accomplis en qualité de fonctionnaire stagiaire ne peuvent être pris en compte que comme services de non titulaire.

3° Les services accomplis dans le grade de conseiller principal ou de conseiller d'éducation ou de surveillant général ou d'adjoint d'enseignement sont considérés comme des services d'enseignement.

4° Les services accomplis en qualité d'élève d'institut de préparation à l'enseignement du second degré ne peuvent être pris en compte.

5° Les services de non titulaire peuvent avoir été accomplis indifféremment dans un établissement public de l'Education nationale ou dans un autre établissement d'enseignement public ou privé ou en coopération (à l'exception des services d'assistants à l'étranger).

Les services de surveillance accomplis en qualité de non titulaire ne peuvent pas être pris en compte.

.. ..

En ce qui concerne l'Education musicale, les nominations possibles sont au nombre de 11, *et les inscriptions possibles :* 17.

Les lecteurs intéressés trouveront dans leurs établissements le texte intégral de cette circulaire dans le B.O., *n°* 44, *du* 28 *novembre* 1974, *pages* 3493 *et suivantes.*

Concours de chant à la mémoire de Ferenc Erkel (alto et chant)

Du 14 au 29 septembre 1975 — Airs (opéra) et Mélodies (lieder).

Ce concours aura lieu du 14 au 22 septembre pour l'alto et du 19 au 29 septembre pour le chant. Ce concours est ouvert sans distinction de nationalité à tous les artistes nés jusqu'au 1er janvier 1943. Les inscriptions sont reçues jusqu'au 1er mai 1975 au Secrétariat du Concours (H. 1366, Budapest 5. P.O.B. Vörösmarty ter. I).

Chaque catégorie du concours comprend : épreuve éliminatoire, demi-finale, finale.

Pour tous renseignements (inscriptions, etc.) écrire à l'adresse ci-dessus.

Concours international de Piano Frédéric Chopin

Ce concours, organisé par la Société Frédéric Chopin, aura lieu à Varsovie du 7 au 28 octobre 1975. Il est ouvert aux pianistes de toutes les nationalités, âgés de 17 à 30 ans, c'est-à-dire nés entre le 1er octobre 1945 et le 30 septembre 1958.

Les candidats doivent faire parvenir leurs inscriptions jusqu'au 1er mai 1975.

Le concours comprend : 1re, 2e et 3e épreuves éliminatoires et une épreuve finale.

Pour tous renseignements complémentaires, fiches d'inscriptions, règlement du concours, œuvres imposées, etc.) s'adresser à : Société Frédéric Chopin, Secrétariat du IXe concours international F. Chopin, Okolnik I, 00-368 Varsovie.

Concours international de Clavecin (cembalo, harpsichord)

Ce Concours de clavecin du Festival Estival de Paris a lieu tous les deux ans. En 1975, il se déroulera du 16 au 20 septembre. Il est ouvert aux clavecinistes du monde entier n'ayant pas dépassé 32 ans à la date du concours, et ayant au moins 20 ans.

La date ilmite d'inscription est fixée au 1er juin 1975.

Le concours comprend : 1re, 2e et 3e épreuves.

Pour tous renseignements complémentaires, s'adresser à : Concours de clavecin, Festival Estival de Paris, 5, place des Ternes, 75017 Paris.

Stage international de Guitare

Dirigé par Narciso Yepes, ce stage se déroulera du 15 juillet au 1er août 1975.

Pour tous renseignements, s'adresser à : Festival Estival de Paris, 5, place des Ternes, 75017 Paris. Tél. : 227.12-68.

Eglise Saint-Thomas-d'Aquin 1, place Saint-Thomas-d'Aquin Paris-7e - Métro : Rue-du-Bac

Récitals d'orgue le dimanche à 17 h 45 (entrée libre)

5 janvier 1975 : récital d'orgue par Wim Viljoen (organiste à Prétoria, République d'Afrique du Sud), Deuxième Prix de Chartres 1974. Œuvres de J.-S. Bach, N. Bruhns. — 12 janvier 1975 : récital d'orgue par Abel Gaborit, organiste de la cathédrale de Luçon. Œuvres de Kuhnau, Bach, Balbastre, Moreau. — 19 janvier 1975 : récital d'orgue par Hanni Widmer, organiste à Soleure (Suisse). Œuvres de Bach, F. Martin. — 26 janvier 1975 : récital d'orgue par Arsène Bedois, organiste et maître de chapelle de Saint-Thomas-d'Aquin. Ecole portugaise des XVIe et XVIIe siècles. — Lundi 20 janvier, à 21 heures : le trio Nordmann : Marielle Nordmann, harpe; Claude Burgos, violoncelle; André Guilbert, violoncelle; avec le concours d'Hanni Widmer, organiste à Soleure (Suisse). Œuvres de Scheidt, Lotti, Bach, Fauré, Jolivet, Alain.

Ville de Lons-le-Saunier

Recrutement d'un directeur de l'Harmonie municipale avec fonction de professeur instrumental et solfège au Conservatoire.

Temps complet global et hebdomadaire : 20 heures.

Indice : 258-473.

Préférence à un corniste, hautboïste ou bassoniste.

Examen le 25 janvier 1975. Dépôt des candidatures avant le 11 janvier en mairie.

Renseignements :

Conservatoire de Lons-le-Saunier (39000)
4, place Perraud - Tél. : (82) 24.21.22

TOURS IVes Rencontres Internationales de Chant Choral

A la Pentecôte 1975, la ville de Tours organise un important concours international de chant choral qui aura lieu aux dates ci-après : 17, 18, 19 mai 1975.

Réservé aux ensembles non professionnels, ce concours est ouvert à deux catégories d'ensembles « A Cappella » : 1re catégorie : chœurs mixtes; 2e catégorie : chœurs à voix égales (voix de femmes; voix d'enfants ayant moins de 15 ans le 18 mai 1975).

Trois prix seront attribués dans chaque catégorie :

Première catégorie : 1er prix : 5 000 F (prix offert par le Secrétariat d'Etat à la Culture) ; 2e prix : 2 000 F; 3e prix : 1 000 F.

Deuxième catégorie : 1er prix : 4 000 F; 2e prix : 2 000 F; 3e prix : 1 000 F.

Et, en outre, un prix spécial pourra être attribué à la chorale d'enfants classée première. Date limite des inscriptions : 15 janvier 1975.

CONCOURS DE COMPOSITION

L'Association des Rencontres Internationales de Chant Choral organise un concours de composition d'œuvres chorales « A Cappella ».

Deux catégories sont retenues : Œuvres pour chœurs à voix mixtes. Œuvres pour chœurs à voix égales (femmes ou enfants).

Un prix de 1 500 F sera attribué par le jury aux œuvres classées premières dans chacune des catégories, et un prix de 800 F aux œuvres classées secondes.

Pour tous renseignements et inscriptions, s'adresser dès que possible à l'adresse suivante :

« Rencontres Internationales de Chant Choral »
Hôtel de Ville - 37032 Tours Cédex
Tél. : 05.41.98 - Poste 654)

Rectification

Par suite d'un changement de résidence inattendu, l'adresse privée de Mme Dommel-Diény sera, à partir du 1er janvier 1975 :

4, rue Paul-Couderc - 92330 Sceaux
Tél. : 660.60-39

Ses cours ont lieu depuis le 1er novembre 1974 dans son studio musical : 3, allée d'Honneur à Sceaux, le mercredi et le jeudi (tél. : 660.17-81).

Seules, les Rencontres musicales seront maintenues à Paris jusqu'à Pâques :

— du 8 novembre au 20 décembre : 47 *ter*, Boulevard Saint-Germain (5e),
— et du 10 janvier au 21 mars : 4, villa Souchiez (16e).

Tous renseignements à : 660.60-39.

N° de Commission Paritaire : 28 511   Imprimé à Paris

Directeur-Gérant : André Musson — Dépôt légal 1er trimestre 1975 — C.L.J., PARIS-XIVe - TÉL. 783.78-55 - 734.33-10 - N° 1108